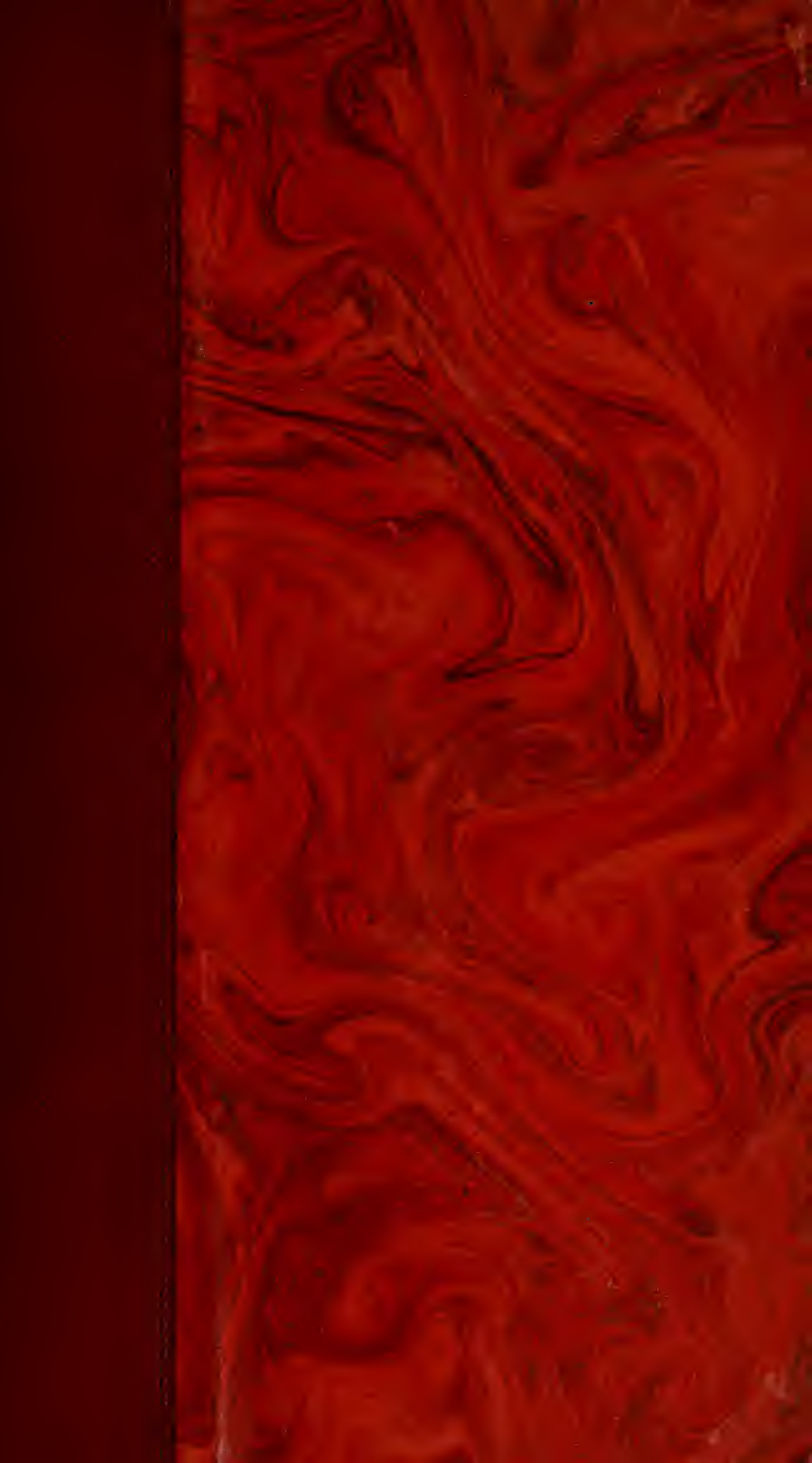






LES

PORTRAITISTES

FRANÇAIS

DE LA [illegible]AISSANCE

PAR

LÉON HORSIN-DÉON

PARIS — 1888

ESSAI

SUR LES

PORTRAITISTES FRANÇAIS

DE LA RENAISSANCE

Cet ouvrage a été tiré

A TROIS CENTS EXEMPLAIRES NUMÉROTÉS

EXEMPLAIRE N° 284

ESSAI

SUR LES

PORTRAITISTES

FRANÇAIS

DE LA RENAISSANCE

CONTENANT UN

INVENTAIRE RAISONNÉ DE TOUS LES PORTRAITS DU XVIe SIÈCLE
DES MUSÉES DE VERSAILLES ET DU LOUVRE

PAR

Léon HORSIN-DÉON

Peintre, Officier d'académie.



PARIS

IMPRIMERIE Ve P. LAROUSSE ET Cie

19, RUE MONTPARNASSE, 19

—

1888

INTRODUCTION

Lorsque nous allons au palais de Versailles, nous laissons les nombreux visiteurs admirer, bouche béante, les lambris dorés et les pompeuses allégories des appartements pour nous diriger vers des salles solitaires, ignorées du public, perdues sous les combles qui, dans cette royale demeure, se nomment les *attiques*. C'est là que se trouve la collection la plus précieuse des portraits français du XVIe siècle qui soit au monde. Nous donnerions bien des grandes toiles du premier étage pour une de ces petites perles, encadrées de noir, qui brillent discrètement au milieu d'une multitude de vieux portraits du temps passé, de copies médiocres, de pauvres bons tableaux repeints ou mutilés. — Il y en a de ces tableaux de quoi fatiguer les plus intrépides amateurs; ils se succèdent à perte de vue dans d'immenses galeries et des salles aussi nombreuses que celles du labyrinthe égyptien, la ville des morts. N'est-ce pas une sorte de nécropole que cette im-

mense collection d'hommes célèbres et de femmes charmantes qui ne vivent plus qu'en peinture, dans la seule compagnie d'un gardien somnolent ou de quelque visiteur égaré qui se hâte de chercher une issue pour retrouver un milieu plus vivant et plus animé? Ils sont rares et précieux entre tous ces chers petits oubliés, leurs pareils se payent au poids de l'or, tous les amateurs les aiment et les recherchent, cependant c'est tout à fait une exception quand une belle collection ou un musée de province en possède un ou deux spécimens, le plus souvent apocryphes.

On ne sait pas qui les a faits.

Il y a plus de trente ans, MM. Villot et Soulié ont classé avec un soin extrême, surtout au point de vue de l'iconographie, ceux du Louvre et de Versailles; grâce à eux, nous savons bien maintenant quels sont les personnages représentés, mais ils ne nous ont pas appris les noms des peintres qui maniaient si délicatement la brosse et le pinceau.

Depuis ce temps l'histoire de l'art français s'est beaucoup éclaircie, grâce aux travaux considérables de savants érudits qui ont compulsé, avec infiniment de soin et de peine, les archives des dépôts publics, les comptes et inventaires de la maison du roi, des villes, des couvents, les registres des paroisses, les parchemins poudreux des notaires. Rien n'a échappé à leurs patientes et, disons-le, admirables recherches. Ils ont relevé jusqu'aux plus petites

indications relatives aux artistes et aux artisans, ils ont élargi dans une proportion considérable l'étendue de nos connaissances historiques; pourtant nous ne possédons encore le plus souvent que des noms de peintres sans indication de leurs œuvres, de même que nous avons sous les yeux une foule d'œuvres sans nom de peintre. Les deux se trouvent bien rarement réunis : on compte en France trois portraits de François Clouet incontestables, deux de Martelange de Lyon, cinq de Jean Cousin; au moment où nous écrivons, nous apprenons qu'on vient d'en découvrir un de Gourdel. Toutes les autres attributions sont contestées: elles sont contestées parce que les archives ne fournissent pas de documents qui fassent l'entière lumière.

Cependant, à côté des archives, il y a encore une mine de renseignements précieux et qui est fort peu explorée : c'est la connaissance des tableaux. Il faut bien admettre que nous n'avons pas besoin d'archives pour reconnaître incontestablement l'originalité d'un Greuze, d'un Watteau ou d'un Chardin; pourquoi, tout d'un coup, perdrions-nous toute confiance en nous-même devant d'autres maîtres français dont nous possédons des spécimens tout à fait remarquables?

La manière de procéder des peintres, le dessin, le coup de pinceau, les couleurs employées, l'harmonie obtenue, l'expression des figures, et surtout

l'émotion intime qui se dégage d'un tableau donnent des indications si précises pour un connaisseur que l'authenticité d'une œuvre lui apparaît souvent avec une clarté absolue. Quand on est en face d'un original on peut dire qu'il proclame lui-même son originalité : qu'il la *crie*.

Si cet effet particulier se produit, il vaut à notre sens toutes les signatures et tous les parchemins ; s'il ne se produit pas, si le doute existe un tant soit peu, il faut bien alors se garder de rien affirmer. Dans une même école, les peintres sont souvent très rapprochés les uns des autres, souvent un artiste a plusieurs manières, en vieillissant son talent a pu faiblir, la confusion est un écueil redoutable, surtout à l'époque de la Renaissance où les élèves ont très souvent copié et reproduit les œuvres de leurs maîtres et où les hommes secondaires nous sont inconnus.

Dans notre ardent désir de pénétrer les ténèbres qui entourent ces petits portraits, il nous a semblé utile d'en faire un nouvel inventaire, une expertise très consciencieuse en nous éclairant de toutes les lumières réunies par les archivistes. Dès les premiers pas nous avons constaté avec une joie profonde combien, grâce à la science moderne, ce travail nous était plus facile qu'à nos prédécesseurs : des questions regardées jusqu'à présent comme insolubles nous ont paru et vous paraîtront aussi,

nous l'espérons du moins, ami lecteur, pouvoir être résolues d'une façon définitive. Pour donner plus de clarté à notre travail nous avons réuni en un seul faisceau tous les tableaux qui nous ont paru de la même main ou de la même école et, quand nous n'avons pu connaître le nom du peintre, nous les avons appelés : Œuvres de maître A, B, C et ainsi de suite; les lettres de l'alphabet ne suffisent pas, hélas! à désigner tous les inconnus.

Notre travail n'étant que le commencement d'un édifice plus complet que nous voulons élever en l'honneur de la Renaissance française, une sorte de charpente dont nous montrons avec soin chaque mortaise et chaque cheville, comme fait un architecte dans un plan de détail, nous ne le publions qu'à un petit nombre d'exemplaires destinés aux savants et à nos amis d'élite ; de même le vieil Étienne distribuait les épreuves de ses livres avant de les imprimer pour les soumettre à la critique et en corriger les imperfections. De savants auteurs y trouveront leur nom et la citation de leurs ouvrages, c'est à eux d'abord que nous dédions ce travail comme un hommage rendu aux précieuses recherches qui nous ont permis de mener à bien la tâche aride que nous leur soumettons aujourd'hui. Plusieurs, que nous ne connaissons pas personnellement, sont cependant à la fois nos maîtres et nos collaborateurs les plus chers : nous vivons avec eux, nous

les consultons sans cesse ; puissent-ils bien accueillir notre *Essai*, c'est surtout leurs suffrages que nous serions heureux d'obtenir et que nous nous efforçons de mériter.

Léon HORSIN-DÉON.

Ce 9 septembre 1888.

LES

PORTRAITISTES FRANÇAIS

DE LA RENAISSANCE

CHAPITRE PREMIER

LA RENAISSANCE FRANÇAISE

I. Époque de la Renaissance française. — II. Jean Bourdichon.
III. Jean Bellegambe. — IV. Jean Perréal.

I

ÉPOQUE DE LA RENAISSANCE FRANÇAISE

Les guerres et les discordes civiles qui troublèrent pendant plus d'un siècle notre pays sous le règne des Valois favorisèrent l'ambition des seigneurs, qui se rendirent à peu près indépendants du pouvoir royal et vécurent en véritables souverains dans les provinces.

Pour élever leurs châteaux, orner les églises, régler les fêtes et les entrées triomphales, ils s'entourèrent des meilleurs artistes du pays et de leurs

élèves. Chaque capitale vit ainsi se former des écoles de peinture fort différentes les unes des autres et dont les beaux ouvrages, encore nombreux, peuvent être classés par grandes régions ou groupés par familles.

Les divisions provinciales étaient favorables aux progrès de l'art et entretenaient entre les princes voisins une vive émulation. C'est alors qu'à la cour du roi de France, comme à celles du roi René et du duc de Bourgogne, nous voyons commencer la grande renaissance de la peinture française, qui atteint son apogée sous le règne de Louis XII, lorsque les artistes, favorisés par la paix et la prospérité, voulurent rivaliser de talent avec les grands maîtres de la Flandre et de l'Italie.

Est-il besoin, pour justifier notre dire, de citer les œuvres qu'ils ont produites : les peintures de Fouquet, le *Retable d'Aix* par Nicolas Froment, les beaux tableaux de Marmion, le *Couronnement de la Vierge*, attribué au roi René, le *Retable d'Anchin* de Jean Bellegambe, et tant d'autres? Nous en avons étudié un très grand nombre qui feront l'objet d'une étude spéciale sur nos anciennes écoles.

Le style français fut abandonné par nos artistes sous l'influence de Raphaël et des grands maîtres italiens, qu'ils commencèrent à imiter vers 1540; mais, mal guidés par le Rosso et le Primatice, engagés par la volonté royale et par la mode, non moins exigeante, à suivre une voie qui était tout à fait contraire à leurs traditions et au génie national,

ils tombèrent dans le maniérisme et perdirent toute originalité.— Cette époque, que nous sommes habitués à regarder, sur la foi de Félibien et des anciens auteurs, comme un réveil du bon goût et de l'art français, n'est véritablement qu'une décadence. Brillante d'abord, elle devint si déplorable à la fin du XVIe siècle que l'art languit sous le règne de Henri IV, malgré tous ses efforts, ses grands travaux et ses immenses sacrifices; il ne se releva qu'en 1627, lorsque Simon Vouet revint d'Italie, en même temps que Richelieu prenait le pouvoir et rendait au pays la prospérité et la paix.

II

JEAN BOURDICHON

Le musée de Versailles et le Louvre conservent quelques anciens portraits qui datent des premières années du XVIe siècle. Ils nous ont entraîné dans des recherches considérables. Nous citerons d'abord les nos 3096 et 3101. Le premier est une petite fille du temps de Louis XII, coiffée d'un bonnet en forme de réseau et tenant des deux mains une pomme. C'est une peinture charmante par un artiste français qui a étudié les maîtres italiens; elle est exécutée tout en glacis, d'un aspect chaud et transparent.

D'après le livret ce serait Marie de Bourgogne; mais comment croire que cette princesse, morte en 1481, ait été peinte enfant à la fin du xve ou au commencement du xvie siècle? Nous avons cru y reconnaître plutôt Marguerite, la jeune fiancée de Charles VIII, pour laquelle Bourdichon a peint une grande chaire, et qui a été élevée à la cour de France.

Le n° 3101 est un portrait de Charles VIII beaucoup moins beau que le précédent et par un autre artiste, peinture plate et beaucoup trop sèche; le ton local est très empâté et les ombres sont indiquées par petites hachures perdues avec soin. On croirait une figure de jeu de cartes, un valet de carreau. Cependant le peintre n'est point sans talent, les détails sont d'une belle coloration, qui a gardé toute sa fraîcheur. Ici encore le nom de Bourdichon est revenu à notre mémoire, parce que, d'après les documents cités par le *Dictionnaire* de Jal et les *Archives de l'art français*, ce peintre a fait le portrait en buste de Charles VIII au moment de son mariage.

Disons de suite que ces tableaux ne sont point de Bourdichon, il peignait tout autrement.

Jean Bourdichon, né à Tours, a été successivement peintre des rois Louis XI, Charles VIII, Louis XII et François Ier, jusqu'à sa mort, arrivée en 1522.

Protégé pendant un demi-siècle par les souveraines: Charlotte de Savoie, Anne de Beaujeu, Anne de Bretagne, il tient une place considérable dans

l'histoire de la peinture française : pendant un demi-siècle il peint des chapelles, des tableaux, des portraits, il enlumine des manuscrits, fait des patrons pour les costumes de la cour et de l'armée, décore les étendards, organise les fêtes et les deuils, dessine les meubles et les monnaies ; il est, comme Lebrun sous Louis XIV, l'arbitre de l'art et de la mode ; il imprime son cachet particulier à toutes les pompes de la cour.

Longtemps on n'a connu ce célèbre artiste que par une gravure de Valdor d'après le portrait de saint François de Paule qu'il fit pour envoyer à Rome. Cette figure semble d'un caractère moins ancien, analogue aux productions de l'école bolonaise, et nous pensions qu'elle avait été défigurée par la gravure, mais il n'en est rien : Bourdichon était un novateur dont le génie, s'écartant du style gothique, avait devancé son époque et traçait une voie nouvelle à la peinture française ou tout au moins à l'école de Tours.

C'est à M. Steyert que revient l'honneur d'avoir désigné une œuvre authentique de Bourdichon ; il a découvert à Lyon une quittance d'Anne de Bretagne du 14 mars 1507, payant la somme énorme de 1,050 livres tournois, en 100 écus d'or, à Bourdichon, pour avoir « richement et somptueusement historié et enluminé unes grans heures pour notre usaige et service où il a mys et employé grant temps ». Or, les *Heures d'Anne de Bretagne* sont un de nos plus précieux manuscrits français, une œuvre

admirable qui assigne immédiatement à son auteur une place considérable parmi les grands peintres de notre pays. M. Steyert a publié son importante découverte dans les *Nouvelles Archives* en 1880 (P. 1 à 11).

Les *Heures d'Anne de Bretagne* sont d'un grand format, elles renferment 51 histoires, 3,000 vignettes ou lettres ornées et 344 bordures [1].

Elles sont très soigneusement conservées à la Bibliothèque nationale, peut-être même trop soigneusement, car on ne peut pas les voir; mais l'éditeur Curmer en a imprimé en chromolithographie une copie exacte qui est elle-même un ouvrage très précieux.

Toutes ces miniatures sont évidemment composées par le même peintre et exécutées dans un même sentiment, cependant elles sont loin d'être de la même valeur; on a cru constater la main de trois ou quatre artistes différents et ne pouvoir reconnaître que vingt-trois miniatures originales du maître, les vingt-huit autres et les bordures seraient faites sous sa direction par ses élèves.

Bourdichon déploie partout un grand et beau style, dramatique et fort, sa composition est très bien raisonnée, très claire, mais plus sévère que spirituelle; ses figures aux formes carrées et bien écrites sont rarement joyeuses et naïves; il cherche à donner du caractère, comme le feront plus tard

1. D'après le compte chaque grande miniature aurait été payée 8 livres, chaque bordure 1 livre et les vignettes 10 deniers.

Jules Romain et les Bolonais, en faisant les personnages un peu grands pour la place qu'ils occupent et en les enveloppant d'amples draperies largement jetées qu'on peut lui reprocher de répéter trop souvent; c'est un précurseur du style classique.

Le coloris est également fort et un peu violent, il rappelle les vitraux aux tons entiers, rouges, bleus, verts ou violets, très délicatement modelés par des hachures sombres ou claires dont le ton uniforme jette une harmonie générale sur tout l'ensemble de la composition.

Les fonds de paysage sont très agréables, avec beaucoup d'air et d'étendue; on y découvre de beaux groupes d'arbres, des eaux limpides, des maisons isolées, des routes qui serpentent, les paysans s'occupent de leur culture, des partis de cavaliers chevauchent par les chemins.

Quelquefois le peintre se plaît aux soleils couchants, mais il les traite d'une façon plus décorative que naturelle et ses personnages ne participent pas toujours assez de la lumière à son déclin.

Bourdichon a-t-il vu l'Italie ou seulement les belles perspectives de Jean Fouquet? Comme lui il aime l'architecture antique, les chapiteaux, les colonnades aux couleurs variées, les grandes marqueteries de marbre; tout cela joint à l'or, répandu à profusion, donne à son œuvre un air de grandeur majestueux et calme qui produit une impression profonde et durable.

Les premières pages du livre représentent les douze mois de l'année, chacun avec ses occupations particulières ; on y retrouve l'amour de nos pères pour la nature, la poésie de la vie des champs, qui va bientôt disparaître, hélas! sous l'influence du maniérisme italien. Ces bons Tourangeaux paraissent fort heureux et paisibles ; cependant du seuil des châteaux forts, qui dominent toutes les compositions, le maître surveille les travailleurs qui besognent tandis que la châtelaine tresse des couronnes de roses et que les damoiseaux folâtrent dans le mois des fleurs.

Chaque page de texte est entourée d'une large bordure peinte, représentant des fleurs des champs, séneçon, trèfle, orties, chardons ou jasmin avec tout un monde d'insectes, chenilles, papillons ou scarabés ; on y trouve aussi des fruits, cerises, prunes ou poires s'enlevant sur un fond d'or. Ces entourages ne sont pas accompagnés de légers rinceaux se terminant par de mignons feuillages dorés qui étaient de mode au xve siècle, ils ont un aspect pesant et sévère comme tout le reste de l'ouvrage.

Ainsi, grâce à la découverte de M. Steyert, voici donc que nous connaissons Bourdichon non seulement par sa biographie, mais par son œuvre la plus importante. Il nous restait à voir ses tableaux. Nous avons cherché dans les musées, et dès notre première visite au Louvre nous avons été frappé de rencontrer, dans la petite salle réservée à notre ancienne école, un tableau sans nom d'auteur qui

pourrait être une page tombée du manuscrit d'Anne de Bretagne.

C'est la même composition un peu grande pour le cadre, les mêmes têtes[1], les mêmes draperies[2], les mêmes arbres, les mêmes eaux, le même ciel[3]; c'est la même couleur un peu trop intense : il y a identité parfaite et nous avons trouvé dans le livret, avec la joie du chercheur heureux, que ce tableau représente Pierre de Bourbon, le mari d'Anne de Beaujeu. Il y a donc parfaite concordance et il est tout naturel que le régent se fasse peindre par le peintre en titre d'office. Nous avons parlé du caractère général des œuvres de Bourdichon, considérons donc le tableau du Louvre au point de vue de la facture.

Pierre de Bourbon est à genoux les mains jointes, il est vêtu d'un manteau de velours rouge doublé de fourrures sur lequel se détache le grand collier à coquilles d'or de l'ordre de Saint-Michel, sa figure est expressive et vivante, ses mains très finement modelées n'ont rien à envier aux maîtres flamands.

Saint Pierre debout, ses clefs à la main, se tient auprès de Pierre de Bourbon. Il est enveloppé de

1. Voir les têtes de saint Pierre dans la *Résurrection de Lazare* et dans la *Pentecôte*. Le *Saint Pierre* (p. 340 de Curmer) tient des clefs semblables à celles du tableau, il a la même expression et les mêmes mains un peu carrées.

2. Comparer les vêtements du *Saint Luc* (p. 40 de Curmer) et beaucoup d'autres.

3. Comparer les fonds du *Saint Jean* (page 34) du *Saint Sébastien*, la disposition et le paysage du *Saint Marc* (p. 50), le fond du *Job* (p. 240), etc.

grandes draperies formant des plis profonds savamment distribués ; c'est une figure très dessinée, qui sent un peu trop l'arrangement, la maquette, ce qui lui donne de la lourdeur.

Bourdichon peint en pleine pâte d'un ton clair et brillant. Sa touche est assez large, et cependant son coup de pinceau exprime heureusement les plus fins détails. Les draperies sont glacées de tons un peu crus : le manteau vert, la tunique rosée sont modelés en transparence sur un ton local un peu trop voyant et nous font penser à l'*Oreiller vert* et au *Calvaire* de Solario, quoique ceux-ci soient moins anciens.

Dans le fond du tableau, un balcon couvert d'une draperie aux armes de France et une arcade surbaissée laissent apercevoir un paysage calme et ombreux.

Bourdichon a une manière de dessiner ses arbres aux formes arrondies et de traiter ses feuillages qui lui est particulière et peut servir à le reconnaître.

Le pendant de ce portrait se trouve dans la charmante collection de M. Maciet, qui a bien voulu nous le laisser examiner avec soin : il représente Anne de Beaujeu. La princesse, vêtue de noir, les mains jointes, est présentée par saint Jean probablement à la Vierge, qui devait occuper le centre de la composition dont les deux tableaux que nous décrivons n'étaient que les volets. Saint Jean est personnifié par un jeune homme aux longs cheveux

blonds et bouclés portant un manteau rouge sur sa tunique verte. Ses mains, dessinées avec une souplesse charmante, tiennent un calice d'où s'échappent des serpents, sa tête est couronnée d'un rayonnement de lignes d'or fort étendu. Dans le fond sont un château et une église, qui, paraît-il, existent encore à quelques lieues de Gannat; une rivière, la Sioule, coule parmi les collines verdoyantes sous un ciel nuageux.

Plusieurs Vierges de Bourdichon sont décrites dans les comptes de payement reproduits par Jal et par les *Archives*, elles nous paraissaient très singulières : « Ung ymaige de Nostre Dame mise en ung tableau auecque troys Roys, laquelle ymaige est environnée d'ung soleil et la lune sous ses pieds et ung tabernacle par dessus, environné de l'arc en ciel, » etc. — « *Item* encores pourtraict troys ymaiges de Nostre Dame en troys tableaux dont en lung lad. ymaige est dedans ung soleil tenant son enffant en une nue qui enuironne tout auecques les Quatre Evangelistes aux quatre coings dud. tableau ; en l'autre lad. ymaige est assise en une chaize et y a quatre anges qui soustiennent ung ciel par dessus et est tout à l'entour enuironné d'autres anges, d'ung soleil et d'une nue, et en l'autre tableau lad. ymaige est vestue de fin azur doré ; le tout faict de fin or, fin azur et fines estoffes. »

Nous avons eu l'explication de ces soleils d'or, de ces lunes, de ces arcs-en-ciel à Moulins. Ayant appris que la cathédrale de cette ville possède une

2

Vierge avec des donateurs représentant Pierre de Bourbon et Anne de Beaujeu, nous avons été la voir et nous nous sommes trouvé en face d'une grande peinture de Bourdichon éblouissante de fraîcheur et de lumière, auprès de laquelle les deux portraits dont nous venons de parler ne sont que des œuvres de peu d'importance. Elle peut rivaliser avec les tableaux des plus grands maîtres vivant alors en Italie et en Flandre.

La Vierge, les yeux baissés, enveloppée dans un manteau rouge aux plis magnifiques, supporte sur ses genoux son divin fils qui donne sa bénédiction. Son visage plein de jeunesse est encadré par une jolie chevelure blonde, ses pieds reposent sur une lune d'argent en forme de croissant, un grand soleil d'or rayonne autour d'elle et forme une gloire dont la lumière, en se dégradant, passe par les nuances de l'arc-en-ciel, ce qui est naturel, bien observé, conduit d'une manière savante et d'un aspect fort brillant.

Deux anges, volant presque horizontalement dans le haut de la composition, portent une couronne de douze étoiles au-dessus du front de la Vierge; leur visage est plein de recueillement et d'émotion; ils sont éclairés par en dessous et à jour frisant par le soleil d'or dont la chaude lumière fait valoir la douceur du ton rose pâle et bleu tendre de leurs vêtements; ces deux figures sont exquises en tout point. Douze autres anges entourant la Vierge sont en adoration ou portent un phylactère sur lequel

est écrit : *Hæc est illa de quà sacra canunt eulogia, sole amicta, lunam habens sub pedibus, stellis meruit coronari duodenis.* Voilà bien le peintre français qui s'inquiète de la vraisemblance de son tableau et qui en donne même l'explication par écrit.

Les draperies de tous ces anges sont de couleurs vives et claires, le tableau éclate comme une fanfare céleste, et cependant ces colorations sont naturelles et d'une finesse exquise. Le dessin encore un peu primitif et souvent un peu carré est cependant superbe, traité par plans larges et simples. Tout l'ensemble de la composition a de l'émotion et de la poésie.

Sur le volet de gauche est Pierre de Bourbon vêtu de rouge et d'hermine, sa robe de dessous est bleue à manches d'or, il est présenté par saint Pierre portant la tiare et un splendide costume tout brodé d'or; le fond est un pavillon tendu de draperies à larges bandes vertes et rouges, qui sont probablement les couleurs du duc. Nous ne connaissons rien de plus vivant et de mieux exécuté que la figure et les mains de Pierre de Bourbon; ce sont des merveilles.

Sur le second volet, Anne de Beaujeu, portant un manteau rouge et une robe bleue avec un devant d'hermine, est agenouillée sur un coussin; près d'elle, au premier plan, sa petite fille, en corsage de velours rouge garni d'hermine et de broderies d'or, porte une jupe d'or d'une richesse extraordinaire. Ces deux figures sont présentées par sainte Anne, qui a une sorte de coiffe religieuse blanche et

jaune, elle est vêtue de lilas et de bleu. Il est difficile de s'imaginer la splendeur de ces ors imités avec une perfection étonnante, de toutes ces couleurs voyantes qui se tiennent par opposition comme celles des vitres d'une cathédrale.

A l'extérieur, les volets fermés sont décorés d'une fine grisaille représentant la *Salutation angélique*.

Nous n'hésitons pas à dire que ce tableau est un chef-d'œuvre, non seulement par sa beauté, mais parce que le maître y a déployé toutes les ressources de son génie et de sa palette. Or ce maître est le même qui a peint les *Heures d'Anne de Bretagne* et le portrait du Louvre : c'est Jean Bourdichon. On le retrouve dans le costume des personnages, notamment dans celui de la sainte Anne, si extraordinaire, et qui est répété exactement dans le manuscrit ; on le retrouve dans la manière de dessiner, dans la forme des têtes, l'expression des figures, la délicatesse du modelé, la beauté des mains d'une finesse aristocratique que les meilleurs maîtres n'ont pas surpassée ; on le retrouve dans les couleurs, dans la touche, dans la pâte... enfin c'est lui tout entier.

Inclinons-nous, car c'est la grandeur de nos peintres du XVe siècle qui se révèle. On croyait que ce tableau célèbre était par un maître italien. Hé bien, non, il est par un Français, et si c'eût été par un Italien, son nom brillerait à côté de ceux de Jean Bellin, du Mantegna ou du Pérugin ; il ne fût pas resté ignoré. Apprenons à nous connaître, et puisse Bourdichon trouver dans notre histoire et dans nos

musées la place qui lui appartient à côté de Jean Perréal et de Bellegambe.

Les tableaux de ces maîtres, comme ceux de Poyet, de Colin d'Amiens, de Jean Hay et de plusieurs autres, que nous ne connaissons pas encore, ne sont pas perdus, ils sont seulement débaptisés et attribués à des étrangers. Ainsi, dans le Municipe de Gênes il y a un très beau tableau français, probablement un don de Charles VIII ou de Louis XII; nous avons demandé au gardien le nom du peintre, il nous a répondu quelque chose comme Van Eyck, Albert Dürer ou Roger, cette attribution ridicule ne nous est pas restée dans la mémoire. Les Waagen et autres experts allemands ne connaissaient point les tableaux de notre ancienne école, ils les ont attribués à Roger van der Weyden ou à d'autres maîtres flamands, et depuis leurs expertises ont toujours fait foi. Combien ne devons-nous pas de reconnaissance à M. Müntz pour avoir rendu à Nicolas Froment le beau *Moïse* de la cathédrale d'Aix, qu'ils avaient reconnu digne du pinceau de Van Eyck.

Pour en revenir à notre peintre, qui est le successeur de Jean Fouquet et un des plus célèbres maîtres de l'école de Touraine, disons que le musée de Moulins possède une série de tableaux qui sont par ses élèves. Un retable composé de trois peintures représentant le *Chemin du Calvaire*, le *Christ sur la croix* et la *Mise au tombeau*, semble avoir été exécuté d'après un dessin de Bourdichon, mais par un peintre timide et moins adroit. Il en est tout autre-

ment des huit peintures données par M. Rambourg, elles ont un grand mérite ; nous n'avons pas pu les étudier avec assez de soin pour déterminer le maître, mais elles sont d'un très bon maître ; il va sans dire que les uns y voient des tableaux italiens, d'autres des tableaux espagnols ou même flamands, et que personne ne s'avise qu'ils sont français et qu'ils n'ont jamais quitté la province qui les a vus naître.

Nous pouvons rapprocher de ces peintures un tableau, appartenant à M. Lebarcq de Bouteville, qui représente le mariage de Louis XII. Selon la manière primitive, il se compose de plusieurs scènes du même sujet dans un seul cadre. Au fond à droite, sous une arcade plein cintre rappelant la Renaissance italienne, Louis XII, à genoux devant le pape, lui demande la permission de divorcer. Sur le premier plan il vient avec Anne de Bretagne prier saint Pierre et saint Jean de bénir leur union ; l'empereur paraît à une fenêtre, sans doute peu satisfait d'un événement qui le prive à la fois de la Bretagne, qu'il espérait pour lui-même, et de la France où il aurait voulu voir régner sa fille Marguerite. La scène se passe devant un palais de marbre orné d'un riche carrelage. La reine porte une robe d'or magnifique toute chamarrée de dessins d'une extrême finesse et dont le bord est garni d'inscriptions en lettres onciales d'une forme très particulière ; on lit très nettement sur la manche le nom de la reine. Le roi n'est guère ressemblant, il est évident que le peintre

a fait ce sujet allégorique sans connaître le nouveau souverain dont le nez fort long, les yeux à fleur de tête, la bouche grande et le crâne chenu étaient fort loin du beau jeune homme qu'il a représenté. Saint Pierre porte le costume traditionnel à larges plis dans le goût italien, et sa main agite un goupillon semblable à ceux des donneurs d'eau bénite. Derrière lui se tient saint Jean : ses traits jeunes et du plus beau dessin ont une expression suave et reposée qui sent tout à fait le bon maître. La couleur du tableau est harmonieuse et toute en lumière, les teintes en sont beaucoup plus légères que celles du Pierre de Bourbon, la facture est fine, transparente, un peu uniforme. Les couleurs ont été appliquées sur un fond qui est encore d'une blancheur éclatante dans les parties que nous avons entamées sur le bord, ce qui explique la belle conservation de cette œuvre précieuse où nous n'hésitons pas à reconnaître l'école de Touraine.

Au xv[e] siècle les portraits étaient le plus souvent placés dans les volets des tryptiques, en prière devant la Vierge ou devant Dieu le Père, c'est ce qui nous a entraîné à parler si longuement des tableaux de Bourdichon, qui excellait dans ce genre de portraits. En 1516, il eut l'honneur de faire celui de François I[er], d'après nature, ainsi que plusieurs autres d'après les seigneurs de sa cour. Il était alors très âgé; en 1520, au moment de l'entrevue du Camp du drap d'or, on le trouve encore faisant le dessin des tentes et des pavillons du camp

royal, et étoffant une statue de saint Michel de six pieds de haut pour placer au sommet de la tente du roi. Il était alors à Tours, où il mourut sans doute en 1522.

III

JEAN BELLEGAMBE

Nous ne parlerons point de Jean Bellegambe, né à Douai en 1470, mort en 1532, que ses contemporains appelaient *le maître des couleurs*, ses tableaux sont très connus ; nous avons eu longtemps sous les yeux la *Fontaine de sang*, le *Tryptique du musée Bernard,* à Lyon, plusieurs tableaux du musée de Douai, où nous avons pu admirer la délicatesse de son dessin, la souplesse de son pinceau, la beauté de son coloris qui ne le cède en rien au talent de Bourdichon ; le *Polyptique d'Anchin* est là pour célébrer sa gloire si longtemps laissée en oubli, et nous espérons pouvoir lui rendre une œuvre plus importante encore que tout le monde admire sans en connaître l'auteur, ce sera l'objet d'un autre travail.

Le musée de Versailles possède, n° 3052, une peinture de son école. C'est une œuvre primitive, calme, reposée, sereine, représentant le roi Charles VII. On pourrait la croire plus ancienne si,

par un singulier anachronisme, le roi n'était décoré de l'ordre de Saint-Michel, qui a été fondé longtemps après sa mort. Le peintre a dessiné très correctement le visage à l'encre, et il l'a coloré si légèrement qu'on aperçoit encore les traits de plume sous la transparence de la couleur. Tous les accents sont donnés par des touches expressives et peu fondues dans un frottis qui sert de ton local, absolument comme ferait un enlumineur. C'est une œuvre charmante.

IV

JEAN PERRÉAL

Un des peintres d'histoire et de portraits les plus célèbres de France était Jean Perréal ou Jean de Paris, mort après 1529, dont le musée du Louvre possède un magnifique tableau, que l'on prendrait pour un Memlinc ou un Van Eyck tant il se rapproche de la manière flamande.

Lorsque M. Bancel a généreusement offert cette précieuse toile au musée, les amateurs ont été fort étonnés que ce tableau fût d'un peintre français; nous l'avons entendu contester par des hommes de valeur. Nous partageons cependant l'avis de M. Bancel, et, sans connaître les recherches qu'il a faites

de son côté, nous donnerons le résultat des nôtres.

Le tableau représente la Vierge assise sur un trône magnifique ; le dossier, orné d'une riche broderie, est soutenu par des colonnes sculptées aux armes de France et de Bretagne. Les bras de marbre blanc portent les initiales *J P* réunies par des « lacs d'amour ». De la main droite, la Vierge soutient l'enfant Jésus sur ses genoux, de l'autre elle porte la pomme qui perdit nos premiers parents. L'Enfant, s'adressant à un jeune homme, agenouillé à la droite du trône, lui montre, de l'autre côté, une jeune femme en prière, et semble lui dire de l'épouser. Rien de plus riche que le détail de cette peinture : les beaux cheveux blonds de la Vierge pendent sur ses épaules, elle porte un ample manteau frangé d'or et de perles, ses pieds reposent sur un coussin tissé d'or et sur un tapis broché d'un ton vert d'une exquise délicatesse. Des fleurs extrêmement détaillées sont groupées dans un vase de cristal et d'orfèvrerie ; le jouvenceau, vêtu d'une robe brune, dirige son regard chaud et profond vers sa future, qui a bien le type et la mise d'une jeune fille de la bourgeoisie française. Il ne s'agit certainement pas, comme on l'a cru d'abord, du roi et de la reine de France, mais de deux jeunes mariés de condition modeste qui, en souvenir de leur union, se sont fait peindre en prière devant cette Madone, qu'ils durent pieusement conserver dans leur oratoire. Si cette œuvre ressemble à Memlinc par la facture, elle reste française non seulement par les armes de Louis XII et

d'Anne de Bretagne, mais par le caractère doux et aimable des figures, la parfaite convenance et la pensée toute philosophique de la composition.

On a jugé que le peintre devait être Perréal à cause des initiales sculptées *J P* et des dessins du carrelage où se trouvent des lettres éparses qui pourraient faire le mot *Jehan*, avec beaucoup de bonne volonté. Cette indication n'est pas suffisante. Comment les personnes qui ont cru que le sujet était le mariage du roi (qui, d'ailleurs, ne serait point ressemblant) ont-elles pu admettre que Perréal ait osé donner une place si importante à sa signature, surtout si l'on songe qu'il avait le titre et les fonctions de valet de chambre du roi? De nos jours une telle licence serait fort déplacée, elle l'eût été bien davantage à la fin du moyen âge. Ces initiales ne peuvent être que celles des jeunes époux, et si elles se rapportent à Perréal nous pensons que cette peinture représente son propre mariage.

Il n'est pas étonnant qu'en souvenir de ses charges à la cour il ait placé les armes de Louis XII et d'Anne de Bretagne dans le tableau; il n'est pas étonnant qu'il ait fait son portrait avec celui de sa femme et qu'il l'ait orné à maintes reprises de son chiffre et de son nom; il n'est pas étonnant que cette petite personne à l'œil de chèvre, au fin sourire, soit sa femme, parce que nous lui trouvons une analogie très frappante avec le portrait de la reine Blanche, veuve de Louis XII, gravé par Perréal en tête d'une lettre de Moncettus de Castellione

intitulée *Epistola consolatoria de morte Ludovici XII*, imprimée par Estienne en 1515. C'est très évidemment la même manière de dessiner les traits du visage et le même esprit qui anime ces deux figures. Nous les retrouvons dans une petite tête dessinée du Louvre (Ecole flamande n° 629), qui pourrait bien représenter la même personne que le tableau. Nous connaissons encore de Perréal des gravures dans un livre intitulé : *Les Illustrations de la Gaule et singularités de Troyes*, par Lemaire de Belges, imprimé à Paris en 1513. La gravure sur bois donne un air barbare et maladroit aux personnages, cependant on peut reconnaître dans une figure d'enfant qui est auprès d'une sirène et dans cet autre qui offre un livre à Junon les traits essentiels de l'enfant Jésus du Louvre. Dans la Junon, les plis cassés, la forme du trône, la disposition générale, peuvent très bien s'accorder avec le tableau. Peut-être les lettres dessinées, ornées de fleurettes, d'animaux et de figures sont-elles également de la composition de Perréal, le grand *A* initial avec l'Annonciation semble lui appartenir.

Nous avions espéré trouver des preuves plus concluantes dans les sépultures de Bretagne et de Bourg, dont Perréal a composé les dessins, mais le fait a trompé notre attente. Perréal a sans doute donné la disposition générale, il a *devisé* ces monuments, mais l'exécution de chaque partie diffère essentiellement selon le sculpteur qui en a été chargé : Michel Colombe est d'un grand et beau style à la fois élé-

gant et châtié; Conrart Meyt déguise sa lourdeur par de petits modelés où la vie palpite et des détails ciselés d'une grande richesse; il s'appuie sur des principes absolument différents de ceux de Colombe. A Brou, certaines statuettes sont d'une élégance toute française, d'autres affectent la manière italienne, d'autres enfin ont la rudesse et les plis cassés chers à la Germanie. Parmi toute cette variété, on cherche un caractère particulier qui serait celui de Perréal, et on ne le trouve point, si ce n'est dans la composition de ces rinceaux d'une exquise délicatesse, sujet d'étonnement pour tous et d'admiration pour les voyageurs.

Nous avons cependant pensé reconnaître le maître dans les verrières, bien que celles-ci n'aient été exécutées probablement qu'après sa mort, en 1539. On a le nom des verriers : Jehan Brochon, Jehan Orquois et autres. Perréal était maître verrier lui-même; M. de Grandmaison (*Notes et documents inédits sur les peintres de l'Ecole de Tours*) a retrouvé des quittances de ses travaux à Nantes en 1472 et à Tours en 1476. Il serait très intéressant de rechercher si les vitraux de Perréal existent encore dans ces deux villes; on aurait là les documents les plus certains sur son talent. Quoi qu'il en soit, nous avons été frappé de retrouver dans une grande composition représentant l'Assomption et le couronnement de la Vierge des colonnes d'une forme particulière semblables à celles qui ornent le portrait de la veuve de Louis XII; une sainte Marguerite nous a paru bien en harmonie avec

la jeune fiancée du Louvre, tandis qu'un Philibert le Beau a la même expression que le fiancé. Les enfants ont cet aspect peu agréable que nous retrouvons au Louvre et dans les *Singularités de Troyes;* la richesse de la couleur, l'harmonie des tons juxtaposés, le luxe des détails nous ont également fait penser à Perréal, seulement l'ensemble de la composition et la manière de disposer les draperies sont d'un goût beaucoup moins primitif que dans le tableau. Ceci nous indiquerait deux époques distinctes dans le talent de notre artiste : l'une plus primitive, l'autre plus large, plus simple, qu'il aurait adoptée après avoir suivi nos armées victorieuses en Italie.

Maintenant, voici un fait du plus haut intérêt et qui soulève une question historique qui est une véritable énigme. Au-dessus du couronnement de la Vierge est une frise en grisaille représentant le *Triomphe de la Religion* d'après le Titien. Y a-t-il là l'indice de relations amicales entre Perréal et le Titien? On sait que celui-ci était si épris de la coloration éclatante des peintres du Nord qu'il hésita à les suivre en abandonnant le style de Bellin et du Giorgion, ses maîtres. Perréal étant en Italie au moment où le Titien peignait dans l'église Saint-Antoine, à Padoue, le *Triomphe de la Religion*, les deux maîtres ont pu échanger des dessins et des conseils.

Les contemporains de Perréal, Lemaire de Belges et Geoffroy Tory, parlent de lui avec un grand enthousiasme et une sorte de vénération; il a dessiné pour

ce dernier un *I* et un *K* dans un recueil de lettres intitulé le *Champ fleury*, mais ce petit ouvrage ne nous offre aucun éclaircissement sur sa manière de dessiner.

Ces considérations ne suffisent pas pour prouver jusqu'à l'évidence que le tableau du Louvre soit de Perréal, cependant aucune ne vient jeter le moindre doute sur l'attribution et elles nous paraissent assez la justifier pour que, personnellement, nous estimions l'œuvre originale et du plus haut intérêt.

CHAPITRE II

LES
PRÉDÉCESSEURS DES CLOUET

I. Maître A. — II. Maître B. — III. Maître C. — IV. Maître D.
V. Maître E. — VI. Maître F. — VII. Madame de Boissy.

I

MAITRE A

Nous avons dit qu'il y avait dans les premières années du XVIe siècle des artistes français alors fort célèbres; leurs travaux sont chantés par les poètes, qui les mettent en parallèle avec ceux des meilleurs maîtres de l'Italie, de la Flandre et de l'Allemagne. Il y en avait certainement un grand nombre d'autres qui ne jouissaient point de la même réputation et dont nous retrouvons la trace dans les archives. Bien que nous ne connaissions point leurs ouvrages, il est certain que les effigies de nos rois et des plus illustres personnages de la cour ont été faites par ces hommes célèbres et que les portraits de Versailles et du Louvre sont leurs œuvres. Nous avons déjà cité le joli portrait d'enfant, n° 3096, et le *Charles VIII*

qui a l'air d'une tête de jeu de cartes; nous avons toute une série de portraits, de tableaux, de miniatures, de dessins qui offrent cette singulière ressemblance avec nos cartes à jouer, et nous espérons pouvoir retrouver un document dont nous connaissons l'existence et qui donnera le nom du peintre, sur lequel nous ne sommes pas encore prêt à publier une étude. Nous le nommerons maître A.

II

MAITRE B

Un autre peintre d'infiniment de talent est celui qui a fait à Versailles *Béatrix Pachecho,* n° 3172, et au Louvre les n°s 115 et 116 représentant François Ier et Cossé-Brissac. Bien que ces deux derniers soient encadrés avec des portraits de Clouet, ils ne sont point de cette école, étant du même temps et même plus anciens que les peintures du premier Janet. En effet, d'après l'âge des modèles ils ont été peints en 1515, 1528 et 1539 alors que Janet est connu de 1518 à 1541.

Qui n'a pas admiré le *Cossé-Brissac?* On croirait voir un émail sous son épais vernis qui, hélas! nous dérobe en partie son regard doux et transparent, sa jeunesse souriante, ses colorations délicates rehaus-

sées de touches d'or [1]. Les touches d'or sont devenues très rares à l'époque dont nous parlons et doivent appartenir à un peintre français qui a gardé quelque souvenance de l'enluminage des missels.

Nous les retrouvons dans le charmant *François Ier*. Ce portrait, qui rappelle peu les traits du roi chevaleresque, se présente dans un bel état de conservation. C'est une œuvre sincère, naïve, infiniment artistique; en l'examinant avec beaucoup de soin, on voit qu'elle est de la même main que le *Brissac*, bien qu'elle paraisse un peu plus ancienne et plus timide. Le fait n'est pas douteux, il est indiqué d'ailleurs dans le catalogue de M. Villot.

Béatrix Pachecho d'Ascalano, mariée en 1539 à Sébastien, comte de Montbel et d'Entremonts, dame d'honneur de la reine Éléonore, ne le cède en rien aux précédents.

Nous voyons à Versailles d'autres portraits de la même époque, d'une peinture fine, délicate, claire, souriante, pleine de vie, serrant de près la nature dans ses moindres détails, *ivoirine* dans les chairs. Ils sont peints avec des tons lavés et fondus sur un fond uni, très clair, qui conserve aux coloris toute leur pureté, tout leur éclat; leur arrangement est original et ils révèlent tous la même main et le même génie; ce sont : n° 3119, la *Reine Claude,*

1. Ce portrait s'est couvert depuis quelques années de taches brunes très lourdes et très voyantes qui vont s'épaississant chaque jour, elles proviennent d'un vernissage au siccatif qu'un élève des Beaux-Arts lui a fait subir il y a une quinzaine d'années et qu'il faudrait se hâter d'enlever, s'il en est encore temps.

née en 1499, morte en 1524; elle aurait été peinte vers 1520, si le portrait représente bien Claude de France. Le livret de Versailles pense que ce portrait est moins ancien, cependant nous y retrouvons exactement le costume peu décent que porte la reine Blanche dans la gravure de Perréal et qui fut abandonné après l'édit somptuaire pour reparaître, il est vrai, tout aussi décolleté sous l'influence de la duchesse d'Étampes, mais vingt ans plus tard; nous pensons que ce portrait est antérieur à l'édit, du reste il se rapporte fort bien à l'image de la reine sculptée sur son tombeau.

N° 3144, *Françoise de Longwy,* comtesse de Charny, née en 1510, qui s'était mariée à seize ans avec l'amiral Chabot; le portrait représentant une personne de vingt ans peut donc avoir été peint vers 1530. Elle est charmante cette jeune femme aux yeux bleus, aux lèvres roses, avec son teint de blonde ardente, sa toilette saumon toute rehaussée de colliers de pierreries.

Nous pensons que les portraits n[os] 3243 et 3148 sont aussi de cet artiste, mais ils sont tout effacés, repeints maladroitement et si malades qu'on ne peut rien affirmer à leur égard.

Enfin le Louvre a récemment acheté, pour 7,000 francs, une petite tête d'homme sur un fond vert bleu très pâle, encadrée dans une bordure sculptée de l'époque de la Renaissance, qui doit être rangée avec les œuvres précédentes. Ces cinq derniers portraits ont un aspect particulier dans le des-

sin qui nous fait douter qu'ils soient du même peintre que le *Brissac*, le *François Ier* et *Béatrix Pachecho*, cependant, comme ils leur ressemblent beaucoup, nous les avons classés ensemble sous le nom de maître B.

La peinture, mais nous disons la peinture des meilleurs maîtres de toutes les écoles, n'a rien produit de plus délicat que ces portraits. Si le peintre était flamand ou italien sa gloire serait éclatante. Hélas! nous connaissons peut-être son nom, mais ses œuvres sont anonymes, et, si nous tressons en son honneur quelques lauriers, nous ne savons sur quel front les placer et nous sommes obligé de le désigner par un espèce de numéro d'ordre: Salut, maître B.

III

MAITRE C

Nous trouvons dans le même temps deux portraits plus beaux encore, peut-être : il sont d'un autre grand peintre. Nous le nommerons maître C.

Arrêtons-nous devant le n° 3108 du musée de Versailles, représentant soit le duc d'Urbin, Laurent II de Médicis, qui est mort en 1519, soit le sire de La Trémoille, tué à Pavie en 1525.

C'est un petit homme noir avec toque et portant la barbe. Il a l'air sévère et dédaigneux, la narine

est colère, la bouche hautaine et fine, on ne peut rien voir de plus ferme de dessin et de plus expressif. Il vit, il pense, il va parler. Les modelés sont exquis, et pourtant c'est à peine si l'œuvre est colorée, elle se présente comme un dessin exécuté par petites hachures sombres, extrêmement fines sur un ton local uni.

Le Louvre possède du même peintre le portrait de Jacques Bertaut, contrôleur de la maison du roi. Il est jeune, tout en noir, portant moustache et petite barbe; cette belle peinture, qui a souffert, provient de la collection de Colbert; nous ne savons pourquoi le livret y croit reconnaître l'exécution et la touche des maîtres flamands, nous n'en connaissons aucun à cette époque qui ait ces belles qualités; nous n'avons rencontré des tableaux de notre peintre dans aucun musée de Belgique ni de Hollande, tandis que nous en avons vu dans un musée de la Provence.

IV

MAITRE D

Le portrait de Henri d'Albret, roi de Navarre, n° 3122, n'est pas de la même main, mais il s'en rapproche par la sévérité du caractère, la finesse incroyable de l'exécution, le ton uniforme et l'im-

pression puissante qui s'en dégage; nous le dirons de maître D.

V

MAITRE E

Voici encore un artiste fort remarquable que nous désignerons sous le nom de maître E. Ses portraits représentent Anne Stuart, n° 3146, et Suzanne d'Escars, n° 3171.

Anne Stuart, épouse de Robert Daubigny, morte en 1544 ayant au moins soixante-quinze ans, a été peinte d'après l'âge de la personne de 1515 à 1520; c'est une œuvre pleine de douceur, pâle, effacée, vaporeuse, il n'y a d'accents que dans les yeux: les traits sont comme rêvés. La facture est sommaire, putoisée, d'une timidité charmante. Un costume à crevés d'une rare élégance complète l'ensemble de ce séduisant portrait.

Suzanne d'Escars, dame de Pompadour, est représentée à l'époque de son mariage en 1536. La figure s'enlève sur un fond vert clair très délicat, elle est souriante, fine, à peine indiquée et fort peu colorée, comme celle du portrait précédent.

VI

MAITRE F

Maître F est d'un aspect tout différent : il est froid, sec, dur et découpé comme du fer-blanc ; sa peinture est calme, mince et décolorée, sur un fond de grisaille, et cependant exécutée avec beaucoup de finesse ; les clairs sont disposés par petits empâtements hachurés, tandis que les ombres sont glacées sur un ton local[1].

Le type de sa manière nous paraît être le portrait de la reine Claude, morte en 1524, n° 3118. Elle est vêtue de noir et de blanc, avec des perles blanches et des bijoux d'argent ; l'harmonie est uniforme, heurtée et blafarde, le dessin peu sûr : c'est une curiosité plutôt qu'une œuvre d'art.

Le n° 4039 nous paraît également de ce peintre ; il représente Françoise d'Alençon, duchesse de Vendôme, mariée en 1505 à François d'Orléans, duc de Longueville, et en 1513 à Charles de Bourbon duc de Vendôme ; son portrait doit avoir été peint vers 1520. C'est une véritable grisaille.

1. Thomas de Leu a gravé des portraits d'une simplicité poussée à l'extrême, avec une allure peut-être espagnole, qui sont dans le même goût que les œuvres de maître F. Mais de Leu est un fantaisiste d'après lequel il est très difficile de reconnaître le caractère des originaux qui lui ont servi de modèles. Après l'avoir étudié avec acharnement, j'ai fini par l'abandonner comme une source peu sûre.

VII

MADAME DE BOISSY

Dans les premières années du règne de François Ier, Hélène de Hangest, qui avait épousé Geoffroy de Boissy, *le grand maître précepteur* du jeune souverain, fit une série de portraits dessinés d'après les dames et les hauts personnages de la cour. Le P. Saint-Romuald raconte que le roi s'amusait à écrire des vers ou des devises de sa composition au bas de ces portraits. On a longtemps attribué à Mme de Boissy le plus ancien recueil de la Bibliothèque, Na 21, d'où le musée du Louvre a extrait les portraits de Claude et de Renée de France qui sont exposés dans la salle des dessins français du XVIe siècle. Ces portraits sont exécutés sommairement, mais avec une certaine puissance et de la vivacité dans le coup de crayon; les traits sont à peine indiqués selon l'ancien style français, et toute la vie se concentre dans les yeux dont la prunelle est uniformément marquée d'un petit point beaucoup trop noir; ces crayons ont de la délicatesse, mais ils sont presque tous défectueux de dessin : il manque souvent la moitié de la hauteur du crâne, toute l'importance étant réservée pour les traits.

Il paraîtrait que cette série n'est qu'une repro-

duction et que les originaux auraient été trouvés par M. Bouart à Aix, et décrits par lui en 1833.

Mme de Boissy, devenue veuve, se retira au château d'Oiron près de Thouars (Deux-Sèvres), et c'est sous ses yeux, peut-être avec sa collaboration, qu'un potier du nom de Cherpentier et qu'un artiste, Jean Bernard, qui était son secrétaire, commencèrent à fabriquer ces belles pièces de faïence d'Oiron qui font le plus grand honneur à la céramique française[1].

Son fils, Claude Gouffier, grand écuyer de France sous Henri II, continua cette fabrication.

Dans le Portefeuille de Gaignières (vol. VIII), nous trouvons une aquarelle d'après un retable où il s'était fait représenter à genoux auprès de son saint patron, dans un vaste paysage. La composition est encore primitive, mais l'harmonie de l'œuvre est douce, claire et toute française.

1. Les portraits de Mme de Boissy étaient copiés d'après des œuvres déjà connues, car il y a, à la Bibliothèque, une seconde série analogue, mais moins ancienne et plus travaillée, où se trouvent les personnages du règne de Louis XII.

CHAPITRE III

LES CLOUET

I. Biographie des Clouet. — II. Janet. — III. François Clouet.
IV. Clouet de Navarre. — V. Les dessins des Clouet.

I

BIOGRAPHIE DES CLOUET

Nous parlerons à présent de cette célèbre famille de portraitistes dont les œuvres admirables ont fait oublier celles de leurs contemporains, et même celles de leurs prédécesseurs, à tel point que, trente ans à peine après la mort du dernier Clouet, les portraits les plus divers, exécutés pendant un siècle, de 1515 à 1610, lui étaient tous attribués, et que cette erreur s'est propagée jusqu'à nos jours.

M. Delaborde a découvert une ancienne quittance du 4 septembre 1475, qui montre que Jean Clouet était peintre du duc de Bourgogne, et qu'à cette époque il travaillait à Bruxelles sous le contrôle d'un peintre nommé Jean de Hannekart. Il faisait diverses figures de saints, avec des bordures dorées et les armes du duc de Bourgogne, sur les

lambris d'un pavillon. Il eut à Bruxelles un fils qu'il nomma Jean et que plus tard on distingua par le diminutif du nom paternel, selon l'usage du temps. Jean II est appelé Janet, Jehannet, Jehannot, Jainet ou Jamet.

Janet habita la France dès son enfance, peut-être dès l'époque de Charles VIII, si nous prenons à la lettre l'acte de 1541 d'après lequel il n'obtint de lettres de naturalisation ni du roi, *ni de ses prédécesseurs.* Janet devint peintre du roi en 1518, il recevait, d'après les comptes relevés par Jal, 240 livres de pension et, en 1522, avait le titre de valet de chambre.

Après s'être marié à Jeanne Boucault, fille de Gatien Boucault, orfèvre et bourgeois de Tours, il vint s'établir à Paris avec sa femme et son fils, l'excellent peintre François Clouet, né à Tours à une date inconnue.

Janet mourut en 1541, jouissant d'une grande célébrité ; Mariette possédait une médaille à son effigie avec cette inscription : *Jehannet Clouet pictor franc. regis.* Marot, dans son *Épistre au Roy sur la traduction des psaumes de David,* trouve que le prophète a peint dans ses ouvrages le Christ mieux que ne feraient,

> Qui est cas bien estrange,
> Janet ou le grand Miquel l'Ange.

Quelques auteurs se sont demandés si cette dernière citation, parue l'année même de la mort de Janet,

ne pourrait pas s'appliquer à son fils François, qu'on appelait également Janet comme son père.

Quand nous aurons dit que Janet était excellent peintre à l'huile et en miniature, et que la *Revue universelle des arts* (1855, page 75) relate ce fait qu'il peignit le mathématicien Oronce Finé, âgé de trente-six ans (vers 1530), « auquel temps il portait la barbe rase », nous aurons dit, je pense, tout ce que l'on sait sur ce peintre célèbre.

M. Génin a publié, et après lui M. de Fréville a annoté dans les *Archives* (T. IV, p. 47) une lettre très curieuse de Marguerite d'Angoulême, sœur de François Ier, qui, en 1529, nous révèle l'existence d'un frère de Janet Clouet, *peintre du Roy*. — A cette époque, François n'ayant pas encore ce titre, il s'agit donc incontestablement du frère de Jean II dont nous venons de parler.

Voici cette lettre :

« *A monsieur le chancelier d'Alençon,*

« Monsieur le chancelier, le Roy de Navarre et moy avons délibéré prendre le peintre, frère de Jeannet, peintre du Roy, à notre service ; et luy baille le dict seigneur cent livres sur son estat et moy cent. Et pour ce que nous avons nécessairement à faire de luy, pour quelque chose que nous voulons faire, je vous prie incontinent le nous envoyer et qu'il soit icy lundy, pour le plus tard, et vous prie

luy faire délivrer quelque argent pour commencer, pour luy donner couraige de bien besongner.

« Priant Dieu, monsieur le chancelier, vous avoir en sa sainte garde, à Fontainebleau le XXe jour de juillet (1529 environ).

« *Votre bonne maîtresse.*

« MARGUERITE. »

Nous n'avons pu nous procurer un document important trouvé, nous dit-on, dans les archives de Vienne et d'après lequel cet artiste se nommerait Claude; nous nous contenterons de le désigner par le surnom de *Clouet de Navarre.*

M. Delaborde avait pensé qu'il s'agissait d'un frère de François Clouet, mort avant 1541, puisqu'il ne figure pas comme héritier de Janet; il est essentiel d'écarter cette date qui n'a plus sa raison d'être du moment que Clouet de Navarre est l'oncle et non le frère de François. Si Janet est né à Bruxelles vers 1475, il aurait eu soixante-six ans à sa mort, et son frère puîné peut lui avoir survécu d'une dizaine d'années et plus, nous verrons même qu'il a dû mourir octogénaire.

François Clouet, appelé également Janet, succéda à son père en 1541 comme peintre et valet de chambre du roi. François Ier, en souvenir des services rendus, lui accorda des lettres de naturalisation, données à Fontainebleau au mois de novembre de la même année. C'est lui qui fut chargé en 1547 de la pompe funèbre et des funérailles du roi, son

maître, et de ses deux fils, le dauphin et le duc d'Orléans, morts quelques années auparavant.

Une quittance du 10 février 1547 (1548) indique la somme de 600 livres pour ses gages trimestriels. On a ensuite l'indication de divers travaux secondaires qui lui furent commandés.

En 1551, le roi, étant à Nantes, lui donna une charge de commissaire au Châtelet de Paris, qu'il revendit aussitôt à beaux deniers comptants à Jehan Paulmier.

En 1559, à la mort de Henri II, Clouet organisa encore la pompe des funérailles royales.

En 1563, il fit deux portraits en pied du roi Charles IX pour être envoyés à Vienne; l'un, de grandeur naturelle, est encore au musée du Belvédère; le second, en petit, est au Louvre.

En 1569, Clouet dut estimer devant la cour des Monnaies le poinçon gravé par Claude de Héry à l'effigie de Charles IX.

En 1570, il peignit la jeune reine Marguerite d'Autriche qui est au Louvre. Cette même année, nous le voyons figurer pour la dernière fois dans les comptes de la maison du roi recevant 123 livres pour différents travaux. Clouet vécut probablement jusqu'en 1572 (Villot) ou 1574 (Jal), car on voit alors Jean de Court lui succéder comme peintre et valet de chambre du roi. Germain Pilon avait été nommé contrôleur général des effigies le 29 octobre 1572.

Clouet avait du bien, car le 7 mars 1584 Catherine Clouet, veuve d'Abel Foulon, héritière de *Jamet*

Clouet, reçut 3,333 écus pour des ventes de bois faites en la forêt d'Orléans (*Arch.*, 1879, p. 32), et il était propriétaire d'une maison de rapport sise rue Saint-Avoye (*Arch.*, 1882, p. 76).

Quel âge pouvait-il avoir quand il mourut? Il ne devait pas être très âgé, parce que les portraits de Charles IX et d'Elisabeth indiquent un homme dans toute la force de son talent en 1570. En lui donnant soixante ans au plus à cette époque, nous ne nous écartons pas beaucoup de la vérité. Selon M. Villot, qui le fait naître en 1500, il eût eu soixante-dix ans; selon Jal, il serait né de 1516 à 1520. « Mais pourquoi, dit Jal, se jeter dans des hypothèses inutiles? » C'est qu'il n'y a pas d'hypothèses inutiles ici; vingt années de plus ou de moins sont très importantes pour reconnaître l'authenticité des œuvres d'un maître, et nous verrons dans la suite que l'opinion de Jal doit être la meilleure.

De ce qui précède, il résulte qu'il y a quatre Clouet :

1° Jehan I, peintre du duc de Bourgogne;

2° Jehan II, dit Janet, son fils, peintre du roi et miniaturiste, mort vers 1541;

3° Un second fils de Jehan I, peintre du roi de Navarre depuis 1529;

4° François Clouet, dit Janet, fils de Jehan II, peintre des rois François Ier, Henri II, François II et Charles IX, de 1541 à 1574.

II

JANET

Ces peintres, tous portraitistes, ont certainement produit un grand nombre d'œuvres plus ou moins répandues dans nos musées et dans les collections particulières, mais nous ne connaissons avec certitude que quelques-unes des peintures de François Clouet; tel est l'état actuel de la question. Nous allons voir ce que peut nous apprendre une étude raisonnée de leurs œuvres.

La plus ancienne est le grand portrait de François Ier qui est au Louvre; la barbe naissante, la jeunesse des traits indiquent un modèle de vingt-cinq ans et datent l'œuvre de 1519 environ. A ce moment, Janet entrait en faveur à la cour, et son fils eût été un étudiant, selon Villot, un poupon en maillot, selon Jal.

Au XVIIe siècle, le père Dan, Félibien (tome Ier, p. 706) et l'abbé Guilbert (*Merveilles de Fontainebleau*) savaient parfaitement que le portrait était de Janet; on le montrait comme une curiosité dans le cabinet du roi, au-dessus d'une porte, d'où il n'avait bougé depuis cent ans; seulement, ces critiques ne connaissant plus d'autre Janet que François Clouet lui attribuaient cette ancienne image, encore assez primitive et tout à fait démodée.

Au XVIIIe siècle, la tradition était oubliée; Bailly, dans son inventaire, en 1709, et du Rameau, en 1784, ne sachant plus le nom du peintre, portaient le tableau aux inconnus.

Au XIXe siècle, M. Denon commence les attributions fantaisistes: il y voit une peinture de Jean de Mabuse. Cette opinion insoutenable ne fut pas conservée, et le portrait est toujours resté classé parmi les inconnus de l'école française.

C'est pourtant bien un Clouet. On ne peut nier qu'il y ait une parenté évidente entre le portrait de François Ier et celui d'Elisabeth : on trouve dans les deux toiles des qualités communes et des analogies d'école indiscutables; bien qu'exécutés à cinquante ans de distance, et par deux maîtres d'un caractère très différent, il y a identité dans la facture et dans les procédés artistiques; les mains longues, fines, souples, d'un dessin admirable et tout à fait personnel, qui se retrouvent dans l'un et l'autre maîtres, suffiraient à elles seules pour signer le tableau du nom de Janet.

Les œuvres des Janet ont une allure belle, grande et calme, toute la vie se concentre dans le regard félin, la bouche finement souriante, la naïveté de la pose. Le dessin est délicat et précis, d'une élégance exquise. Ils ne cherchent aucunement l'effet, ni les contrastes de la lumière, ils ignorent le clair-obscur; ils peignent sur un ton local uni, très solidement empâté, accusant les traits et modelant avec des demi-teintes sommairement indiquées à l'aide de

hachures d'une finesse incroyable. Le travail du pinceau est si fondu dans les chairs qu'on le découvre difficilement, même à la loupe.

Les vêtements sont traités plus largement; quant aux détails des broderies et des bijoux, ils sont exécutés avec une minutie extrême, mais en pleine pâte : les coups de pinceau courts et nerveux font des reliefs qui accrochent la lumière et donnent du scintillement aux ors et aux pierreries.

La barbe du *François Ier* est peinte à petits traits, comme dans les miniatures des missels. Le fond est d'un beau ton rouge transparent dont les reflets métalliques montrent que la toile est argentée ou dorée.

Nous avons dit que, par la date de son exécution, ce portrait de Janet ne peut être que de Jehan II au moment où il fut nommé peintre du roi. Les œuvres de François Clouet, le second Janet, sont plus savantes, moins naïves et plus belles.

Nous ne partageons point l'avis des auteurs qui croient que les Janet suivent la manière de Van Eyck ou de Memlinc, ces peintres ne sont pas de la même famille artistique : il y a un abîme entre le talent de nos Flamands, tels que Simon Marmion ou Jehan Perréal, et celui des Clouet; chez ceux-ci nous retrouvons tous les procédés et les traditions de anciens maîtres français perfectionnés sans doute au contact de l'école flamande. — Si cette appréciation est reconnue juste, elle nous expliquera pourquoi les Flamands ne sont pas portés à revendiquer les pein-

tures des Clouet parmi les chefs-d'œuvre de leur pays, tandis que nous les trouvons si françaises de manière et de caractère qu'elles nous semblent tout à fait nôtres. D'ailleurs, les termes de la quittance de Jean I, en 1474, ne sont-ils point dans la langue française du temps et n'indiquent-ils pas un sujet du duc de Bourgogne? Mais ceci est du domaine des paléographes, c'est à eux de prononcer et de comparer les quittances purement flamandes avec celles de Clouet. Quoi qu'il en soit, nous pensons que Janet doit être né en France, qu'après avoir travaillé à Bruxelles pour le duc Charles le Téméraire il revint dans son pays avec ses deux fils Janet et Clouet de Navarre ; leur ayant appris à peindre selon les principes bourguignons, ils se trouvèrent les pratiquer presque seuls, parce que l'école de Bourgogne déchut de sa grandeur lorsque Dijon ne fut plus le séjour de la cour ducale et qu'elle fut envahie par le mauvais goût florentin qui détourna les artistes de leurs anciennes traditions, à leur grand dommage, comme nous le montrerons ailleurs.

A côté du grand portrait de François Ier qui est au Louvre, nous en voyons une petite répétition avec des variantes dans le costume et dans le fond, n° 735. Nous ne pouvons concevoir pourquoi on l'a attribuée à Corneille de Lyon, alors qu'elle est incontestablement de la même facture et de la même époque que le grand portrait. Corneille est moins ancien et peint tout autrement ; le petit *François Ier* n'a de rapport avec lui que par le fond vert clair qui pendant un

moment était comme le signalement obligé des portraits de Corneille.

Une seconde répétition avec d'autres variantes est conservée dans le musée des dessins, c'est une miniature sur vélin, d'une extrême finesse et d'une beauté d'exécution hors ligne. On trouve au musée deux autres miniatures de la même main : l'une est un portrait de femme, richement costumée, placée dans le même cadre que le roi ; l'autre, qui nous paraît décisive dans la question, est ce même portrait de François Ier à cheval que l'on admire au musée des Offices et que les connaisseurs s'accordent à donner à Clouet, bien qu'il soit, contre toute vraisemblance, attribué à Holbein. Nous renonçons à décrire la délicatesse et le charme de ces trois petites merveilles, il vaut mieux aller les voir que de chercher à se figurer la puissance des accents peu nombreux mais si bien placés et accusés par des hachures au pinceau si fines et si souples qu'on ne peut trouver mieux ; la couleur cependant y tient peu de place, ce sont plutôt des dessins sur des fonds colorés que des peintures. Dans le curieux harnachement rouge du cheval, dans le détail des plumes frisées, dans les tons employés, dans mille petits riens, aussi bien que dans les parties plus importantes, on remarque certaines habitudes de pinceau qui prouvent que la même main a exécuté les trois miniatures et le grand portrait.

Pour nous l'œuvre de Jehan II se compose donc :

1° du *Portrait de François Ier*, n° 109.

2° du *Portrait de François Ier* (par ou d'après), n° 735.

3° du *Portrait de Dame* en miniature, n° 685.

4° du *Portrait de François Ier* en miniature, n° 684.

5° du *Portrait équestre* de Florence.

6° du *Portrait équestre* en miniature, n° 683.

M. Delaborde décrit le portrait de Henri II qui a figuré en 1853 à la vente du roi de Hollande, et le croit de Janet; cependant si, d'après l'âge du personnage, cette peinture n'a pas été faite avant 1546, il nous est impossible de nous rallier à l'avis du savant écrivain. Nous ne la connaissons que par une aquarelle du Portefeuille de Gaignières et par la reproduction que Ronald Gower en a faite dans la collection Stafford[1]. Il fait pendant au portrait de François Ier jusque dans les moindres détails : si nous avons là une des premières œuvres de François Clouet, il semble que le fils ait voulu rivaliser de talent avec son père. La collection Stafford, dont nous aurons souvent l'occasion de parler, a été formée par Albert Lenoir; elle a été acquise en 1874 par M. le duc d'Aumale. Quel dommage que la politique ait éloigné pour un temps cette précieuse galerie de Chantilly, si féconde pour l'étude de notre art national. Combien notre regret augmente notre reconnaissance pour ce présent magnifique que le Prince a fait à la nation, qui du moins lui en devra un jour la jouissance.

1. *The Lenoir collection of original french portraits at Stafford House*, 1874; par lord Ronald Gower.

Gaignières possédait un portrait du roi en buste, semblable à ceux du Louvre, seulement avec des broderies différentes sur le costume et un fond violet. Il possédait en outre un portrait semblable au précédent mais en pied; celui-ci fait partie d'une suite représentant François I[er], ses fils, Claude de France et la reine Éléonore. Ces personnages, très brillants, dans de riches costumes où le blanc domine, se tenant raides et droits dans leurs beaux atours, pourraient, pensons-nous, avoir été exécutés d'après Janet et nous aider quelque jour à compléter son œuvre. (Gaignières, vol. II et IX.)

Si on réunissait toutes ces peintures pour les comparer avec celles de François Clouet, on saisirait du premier coup d'œil la différence qu'il y a entre le génie de ces deux peintres : on verrait que le grand portrait du roi appartient certainement au premier groupe et qu'il ne peut, malgré l'analogie des qualités et du dessin, être attribué à François comme le voulaient Félibien et l'abbé Guilbert.

III

FRANÇOIS CLOUET

Les critiques d'art les plus autorisés se sont plu à louer François Clouet pour sa constance à rester Français au milieu de l'influence italienne prépon-

dérante à la cour. Il partage leurs éloges à ce sujet avec Jean Cousin ; cependant ces grands artistes ne les ont mérités qu'en partie ; il est impossible en France de ne pas se plier plus ou moins à la mode, et cette affirmation a eu pour Clouet le grand inconvénient que, pour être logiques, les critiques ont écarté de son œuvre tous les portraits qui n'offrent pas absolument le même caractère que ceux de Charles IX et d'Elisabeth d'Autriche. M. Villot, dans le livret du musée, ne reconnaît comme authentiques que ces deux peintures ; cependant la vérité, plus forte que tous les raisonnements, a fait conserver le nom de Clouet sous les portraits de Henri II et de François de Guise. On ne peut point refuser à Clouet ceux de François II, si connus, qui sont à Anvers et à Berlin.

Nous sommes convaincu que le *Henri de Guise jeune* qui est à Versailles, salle 153, n° 3230, est également de lui. Nous n'en connaissons point d'autre, sauf le portrait de Charles-Quint, gravé dans l'ouvrage de Charles Blanc et dont la copie est au musée de Cluny.

Bailly, dans l'inventaire de 1709, signale au Luxembourg des tableaux de 5 pieds sur 7 à 9 de large, représentant des sujets de l'histoire de Catherine de Médicis et de sa famille. Ces toiles ont malheureusement disparu.

Si nous évaluons l'âge de ces personnages au moment où ils ont été peints, nous les rangeons dans l'ordre suivant :

Charles-Quint a dû être fait en 1539.

François II enfant en 1546.

Henri II en pied vers 1558.

François II, du musée de Berlin, vers 1559.

Duc de Guise vers 1560.

Charles IX en 1563.

Henri de Guise en 1568 (il a dix-huit ans à peu près).

Elisabeth d'Autriche en 1570.

Nous avons dit que le portrait d'Elisabeth est l'œuvre d'un peintre dans toute la force de son talent, ayant encore la main très sûre et les yeux excellents. Quoique ce soit une de ses dernières peintures, Clouet n'était pas alors arrivé à la fin de sa carrière artistique. Si nous admettons que la période de production d'un peintre est d'au moins trente ans, cette série d'œuvres s'échelonnant de 1539 à 1570 représentera bien toute la vie de notre artiste dont nous ignorons si malheureusement la date de naissance.

Or, ces tableaux sont très différents les uns des autres. Dans le *Charles-Quint* (à en juger d'après la copie) et dans le *François II enfant* il peint en transparence sur un fond uni, d'une couleur claire et limpide, indiquant seulement le modelé des traits ; son faire est plus souple, moins primitif que celui du grand portrait de François Ier de Janet, mais il est clair comme lui.

Ce n'est qu'en étudiant les Italiens que les Français adoptent les ombres fortes et une harmonie sombre. C'est précisément ce que nous remarquons

dans le *Henri II :* le pinceau est d'une délicatesse extrême, mais les modelés sont très solides, les ombres accusées, les lumières vives et vibrantes ; l'ensemble du portrait est sévère et sombre. Le roi, la main fièrement campée sur la hanche, l'épée au côté, l'escarcelle à la ceinture, la toque à plume blanche placée sur l'oreille, porte un costume noir et blanc avec des rayures d'or. C'étaient les couleurs de « la belle veuve qu'il servait » dit Brantôme. Ce tableau « nous fait pénétrer dans le caractère moral et physique du modèle », et vaut une page d'histoire tracée par un maître. Cette facture fine, serrée, solide et qui pourtant se dissimule pour laisser toute l'importance à la pensée, cette belle construction des chairs attaquées par plans avec une puissance qui fait songer à Raphaël, sont bien le cachet d'un grand artiste.

Jamais, jusqu'en 1840, on n'a douté de l'originalité du *Henri II*, et ce n'est pas pour la seule raison que ce portrait diffère du *Charles IX* que l'on peut admettre, avec M. Villot, que ce soit une copie. C'est un original et des plus beaux ; seulement, il est peint à une époque où Clouet, tout en restant bien Français, cherchait à égaler la puissance des grands peintres italiens[1].

Cette préoccupation est bien plus sensible encore dans le *Duc de Guise :* le dessin est fluet jusqu'à

1. Il y a deux ans la tête a été très malheureusement rayée ; ne pourrait-on pas protéger ces petites merveilles en les mettant sous verre comme dans les musées de Londres ?

l'exagération à la manière des peintres de Fontainebleau ; le tableau n'est plus exécuté comme un dessin sur un fond, mais touché hardiment en pleine pâte dans une harmonie claire, brillante. Le duc debout, la toque sur l'oreille, la main à l'épée, est vêtu de blanc avec un petit manteau noir brodé d'or, il se détache sur un grand rideau vert. Eh bien ! quoique Clouet ait changé complètement sa manière, il est impossible de ne pas le reconnaître dans l'allure du dessin et dans l'expression de la figure. Chaque maître se représente dans ses œuvres, derrière la ressemblance du modèle il cache à son insu une partie de son être et c'est la plus subtile, c'est son génie familier, c'est son âme, c'est un je ne sais quoi de très reconnaissable que le copiste altère et que l'imitateur ne saurait avoir.

L'influence des Italiens s'est effacée chez Clouet avec le temps. Sur la fin de sa vie il laisse de côté les tons sombres et les empâtements inutiles pour retourner à ses souvenirs d'enfance et à sa véritable originalité. Nous voyons ce mouvement se dessiner dans les trois derniers tableaux : le *Charles IX* a une grande ressemblance avec le *Henri II* dans l'arrangement, le dessin, la touche, l'harmonie générale, seulement il est plus léger, plus fondu, plus doux ; le roi nous apparaît avec son œil félin, sa nature fluette, son air de chat qui fait patte de velours. Quel admirable observateur que ce Janet ! Le jeune *Henri de Guise* est un tableau clair, spirituel et tout français. Quant à *Elisabeth d'Autriche*, qui est son chef-d'œuvre,

nous nous découvririons humblement devant elle, car elle est vivante et belle ; personne n'en conteste la gloire à ce maître, et c'est dans ce tableau que nous pouvons l'étudier, nous pénétrer de son esprit et de sa manière, nous confirmer dans notre certitude que les cinq autres tableaux dont nous avons parlé sont bien de la même main et de la même pensée.

Le Louvre possède trois copies d'après Clouet : le n° 112 est une médiocre reproduction de la tête du *Henri II*. Les n°s 730 et 739 représentant *Charles IX* et *Elisabeth* sont dus à un pinceau flamand fort habile mais moins ancien.

A Versailles, nous trouvons une préparation en grisaille du portrait d'Elisabeth d'Autriche, n° 3240. Il y a des variations très sensibles, surtout dans la coiffure, qui ici nous montre les cheveux serrés dans une coiffe rayée de rose. Le livret y voit une faible reproduction *mais exacte*. Peut-être possédons-nous là une intéressante ébauche en tons clairs, qui nous montre bien la manière de procéder du maître dans ses dernières œuvres.

Le n° 3208 est également une esquisse en grisaille du portrait de François II si connu par la gravure, mais c'est une peinture faible et molle qui semble une copie ancienne.

Le n° 3239, *Charles IX en habit rose*, provenant de la collection Colbert, est également une ancienne copie.

Dans le Portefeuille de Gaignières (vol. IX), nous

trouvons un *François II* et un *Charles IX*, tous deux en pied, vêtus de blanc, qui sont probablement des copies d'après François Clouet. Gaignières donne à ce maître un petit portrait en noir, avec toque à plume et collerette de Léonor d'Orléans, duc de Longueville.

Enfin, à la Bibliothèque il y a une belle miniature encadrée représentant Henri II dans un costume noir couvert de fines broderies, qui est une variante du portrait du Louvre, et mériterait une étude approfondie pour s'assurer si elle n'est point un original.

IV

CLOUET DE NAVARRE

Nous nous sommes souvent arrêté, au Louvre, devant un petit portrait de Louis de Saint-Gelais, seigneur de Lansac, nº 118, qui est d'une rare beauté et d'une finesse d'exécution très remarquable, ressemblant beaucoup à Clouet. Peut-être, nous demandions-nous, ce portrait étant de 1550 environ (d'après l'âge du personnage), indique-t-il une transition dans le talent du maître entre le *Charles-Quint* et le *Henri II* dont il est très proche? Il n'y a qu'à aller à Versailles pour trouver la réponse à cette question.

Dans les salles 153 et 154, nous trouvons huit por-

traits du même peintre. Il est très proche de François Clouet, mais moins grand maître, plus calme, d'un pinceau large, fier et sûr de lui. Le *Saint-Gelais* nous paraît le plus beau de la série, mais on ne peut mettre en doute que ces portraits soient tous de la même main.

Ce sont :

N° 3175, la répétition du portrait de Henri II par François Clouet ;

N° 3183, Antoine de Bourbon, roi de Navarre, superbe portrait rapporté probablement de Pau en 1620. Il a été peint, d'après l'âge du modèle, au moment de son mariage, en 1548 ;

N° 3123, Marguerite de Valois, reine de Navarre, peinte vers 1547, copie par Mme Varcollier ;

N° 3158, personnage inconnu (Laurent de Médicis ?) ;

N° 3202, le maréchal de Saint-André vers 1547 ;

N° 3225, Claude Gouffier, duc de Rouannais, marquis de Boissy, grand écuyer de France ;

N° 3270, le maréchal de Retz, né en 1522 à Florence ; il suivit Catherine de Médicis à la cour de France ; il est représenté jeune, vers trente ans, donc le portrait est de 1525 à peu près ;

N° 3311, portrait d'un homme de quarante-cinq ans, ne peut être, comme le dit le catalogue, Charles de Gondi, qui fut tué à vingt-sept ans. Ce dernier portrait est d'une conservation remarquable.

Le musée de Grenoble a un portrait de l'amiral Coligny qui est très restauré et difficile à apprécier. Les yeux semblent bien de Clouet, mais la fraise est

mal dessinée, le ton obscurci ; ce n'est peut-être qu'une copie du temps.

Dans la collection Stafford il y a le portrait de Henri d'Albret. Gaignières possédait le portrait de Marguerite de Valois, dont la répétition est à Versailles, et le portrait d'Antoine de Bourbon dont le buste que nous venons de citer, n° 3183, n'est que la partie supérieure. Ce portrait fléchit un peu sur les genoux et manque de la solidité d'allure des œuvres de François Clouet ; il nous a rappelé le *Henri IV à l'âge de quatre ans* (1557) qui a été gravé dans la galerie du Palais-Royal comme étant de François Pourbus, et qui, à Versailles, conserve cette attribution, n° 3282.

C'est un tableau bien fait pour exciter la clairvoyance des critiques et des experts. D'abord, il n'est point de François Pourbus le vieux. Ce peintre, né en 1540, aurait eu dix-sept ans en 1557 ; il était alors élève de Franck Flore et habitait Anvers, où il fut admis à l'Académie en 1564. A ce moment il se disposait à venir en France, quand il changea de dessein pour épouser la fille de Corneille Flore, frère de son maître, et resta dans son pays. C'est Pourbus le jeune, né en 1570, qui travailla à Rome avec Fréminet et en France sous Henri IV, il n'a pas pu faire le portrait en question.

Nous ne croyons pas que le petit *Henri IV* soit une œuvre flamande : comme la tête est tout effacée et qu'il y a beaucoup de repeints, nous sommes obligé d'arrêter seulement nos yeux sur une petite main rose qui a toute la souplesse de Clouet, les vêtements

blancs sont traités comme les siens, la composition est bien dans son caractère. Si on l'a donné à un Flamand, c'est que ce bon Pottier, charmant peintre, qui était préposé à la galerie d'Orléans, ne se doutait pas que l'ancienne école française, si peu estimée de son temps, ait pu produire une œuvre de cette valeur.

Nous voici donc devant un peintre excellent qui ressemble beaucoup à Clouet, qui a peint à Pau Henri d'Albret et Marguerite de Valois, Antoine de Bourbon et peut-être le petit Henri IV, que nous trouvons, après la mort de Marguerite, à la cour de Henri II occupé à peindre les plus grands personnages jusqu'en 1552 ou à peu près. Vous pensez déjà que ce peut être Clouet de Navarre, n'est-il pas vrai?

Hé bien, nous aussi, et voilà la question des Clouet singulièrement élucidée.

Nous avons dit qu'on a trouvé la trace de notre peintre à Vienne, nous n'avons malheureusement pas découvert le document, il nous expliquerait peut-être comment nous voyons à Versailles le portrait de l'empereur Maximilien II, n° 3215, qui ressemble à notre maître, mais avec une influence étrangère très sensible dans la coloration; le portrait d'Andelot, n° 3219, offre la même particularité, ainsi que le portrait du cardinal de Lenoncourt, n° 3204, qui n'est, du reste, qu'une copie d'après une œuvre plus ancienne actuellement au musée de Turin. Nous sommes resté incertain devant ces belles peintures :

sont-elles des copies flamandes, des ouvrages de Clouet cherchant à imiter les Flamands, ou bien d'un bon peintre flamand élève de Clouet?

Ce sont les dessins de la Bibliothèque qui vont répondre à cette question et nous montrer que ces œuvres parfaites sont de Clouet de Navarre dans sa dernière manière.

V

LES DESSINS DES CLOUET

Le crayon original du n° 3158 de Versailles, représentant Laurent de Médicis, se trouve au Louvre, coïncidence heureuse qui nous permet de connaître les dessins de Clouet de Navarre. Nous pouvons admirer son grand caractère calme, ses modelés larges et serrés à la fois, l'exactitude parfaite de la forme, l'élégance avec laquelle il précise au crayon noir les détails du costume. Dans la magnifique collection de la Bibliothèque il y a plusieurs dessins de lui, parmi lesquels se trouve précisément le *Maximilien II* et le *Comte de Randan*, dont les traits épais nous rappellent le portrait de Dandelot qui est à Versailles.

Ces deux portraits sont traités avec un crayon plus décidé, avec plus de puissance que d'autres dessins du même peintre qui sont plus fins et un peu *flous*, il a certainement deux manières; les portraits

de Marguerite d'Angoulême et de Jeanne d'Albret jeune sont traités avec une certaine timidité, les modelés sont très fondus, et Clouet place un petit point trop noir dans l'œil pour donner de la vivacité au regard, comme nous l'avons déjà remarqué dans les dessins attribués à Mme de Boissy et dans d'autres de la même époque. Les portraits de Maximilien II et de l'impératrice Marie d'Autriche, plus largement traités, sont sans doute de son âge mûr. A notre avis, les plus beaux sont ceux qui marquent la transition entre ces deux manières; nous citerons comme spécimen le beau portrait de Coligny qui est à la Bibliothèque et qui a été publié par Niel.

Mais voici un fait très intéressant qui prouve bien l'existence de notre artiste, qui, jusqu'à ce jour, a été mise en doute, et montre son intimité avec le second Janet: il y a deux portraits de Coligny, un grand, dont nous venons de parler, et un plus petit, exécutés tous deux en même temps, dans la même pose et le même costume. Le second est fin et brillant, sa facture est moins facile à comprendre que celle du premier, mais elle paraîtra certainement plus savante et plus forte à un artiste. Cette œuvre, supérieure à la première, quoique moins capitale, nous paraît être de François Clouet.

Les dessins de François Clouet sont admirables et d'une finesse dont rien n'approche; les figures sont ordinairement faites au crayon de couleur et les costumes au crayon noir, comme dans les portraits de Clouet de Navarre. Nous citerons à la Bibliothèque

les portraits d'Elisabeth d'Autriche (dessin original du tableau du Louvre) d'Armand de Bourbon, prince de Conti, trois portraits de Charles IX jeune, qui sont autant de chefs-d'œuvre. Un duc d'Albany avec une grande barbe blonde nous semble également une merveille, quoique ce ne soit peut-être qu'une reproduction.

Le Louvre n'a qu'un dessin de Janet, fort remarquable, mais il faut un moment d'attention pour y reconnaître la main du maître. Le personnage est un vieillard octogénaire à la figure de chèvre, qui ressemble au portrait de François Clouet que nous trouvons dans la Série Collée (Œuvres de Léonard Gaultier). L'homme est sans doute un Clouet, mais lequel?

Ce n'est point Janet; la médaille qui le représente est d'un caractère tout différent; ce n'est point François qui, sans cela, serait né au xve siècle; ce ne peut être que Clouet de Navarre, le seul qui nous paraisse avoir vécu très âgé.

Dans la *série* publiée en 1636 par Gabriel Michel, avocat d'Angers, il n'y a que trois portraits d'artistes: Janet, Germain Pilon et Antoine Caron; ces deux derniers sont dans leur âge mûr, Caron est même très vieux; ils sont représentés à l'époque glorieuse pour eux où ils ont joui de toute la vénération publique, et tels que leurs survivants pouvaient se rappeler leurs traits. Or, Janet nous apparaît comme un homme de cinquante-cinq ans environ; voilà qui correspond bien à notre pensée, qu'il est mort encore jeune et dans toute la force de son talent.

CHAPITRE IV

ÉCOLE DES CLOUET

I. Benjamin Foullon. — II. Boutelou. — III. Les Decourt.
IV. Les dessins des Decourt, Marc et Elisabeth Duval. — V. Jean Rabel.
VI. Maître G. — VII. Inconnu.

I

BENJAMIN FOULLON

L'école des Clouet se compose d'un petit nombre d'artistes dont plusieurs ont occupé une place considérable dans l'histoire de l'art français sous Charles IX, Henri III et Henri IV.

François Clouet avait un neveu nommé *Benjamin Foullon,* fils de *Pierre Foullon,* peintre d'Anvers.

M. de Fréville nous apprend (*Arch.*, III, p. 102) que : « En 1538, Claude Gouffier était à Oiron, près de Thouars, occupé à surveiller la construction, dans la chapelle de son château, de la tombe d'Artus Gouffier, grand maître de France, et de sa mère Hélène de Hangest. Pour l'exécution de ce monument il avait rassemblé diverses espèces de matériaux et notamment quatorze ou quinze marbres qui lui vinrent tout taillés d'Italie, par la voie de Mar-

seille; il avait aussi convoqué des artistes, parmi lesquels était un peintre du nom de Pierre Foullon, qu'il prit à son service et qu'il fit naturaliser Français par lettres du 18 décembre 1538.

« Pierre Foullon était alors célibataire, et l'acte de naturalisation ne lui ayant été délivré qu'à la charge de se marier en France, on peut penser qu'il était encore jeune à cette époque. »

Selon M. de Fréville, il serait devenu le beau-frère de Clouet en épousant la sœur de sa femme, et c'est ainsi que son fils Benjamin aurait été le neveu *du peintre Janet*. L'union devint d'ailleurs plus intime entre les deux familles puisque l'héritière de Clouet avait épousé un certain Abel Foullon.

Benjamin est porté sur les états de la maison du roi en qualité de peintre de 1577 à 1612, il devint valet de chambre de Henri IV en 1609, avec 100 livres de pension, ce qui est un traitement bien modeste (V. Jal et M. Delaborde). La seule œuvre incontestable qu'on connaisse de sa main est un charmant portrait de César, duc de Vendôme, fils de Henri IV et de Gabrielle d'Estrées, à l'âge de huit ou dix mois, signé *Fulonius fecit*. On y reconnaît bien l'école des Clouet, mais notre artiste n'a pas la puissance de ses maîtres, son dessin est plus flou, plus arrondi, moins serré; les mains ont une grâce charmante. M. Reiset (*Arch.*, III, p. 152) dit avec raison qu'un second portrait du petit duc conservé à la Bibliothèque est de lui; on peut encore lui en attribuer trois ou quatre dans un album de des-

sins magnifiques qui porte la cote Na 22, mais nous ne pensons pas, comme M. Delaborde, que la plupart de ces chefs-d'œuvre soient de lui; nous montrerons dans la suite qu'ils sont de Jean Decourt.

Nous ignorons quelles sont les peintures de Foullon; sous Henri IV les artistes avaient tous abandonné l'ancienne manière pour peindre du premier coup, en pleine pâte, suivant les principes de l'école de Bologne. Cependant il y avait un peintre de l'école de Clouet qui ne suivait pas complètement la mode nouvelle. Nous avons vu de lui deux petits portraits de femme qui ont atteint en vente publique, il y a quelques années, la somme de 9,000 francs, et du même, si notre mémoire est exacte, deux grands portraits de Henri IV et du connétable de Lesdiguières, au musée de Grenoble, n°s 312 et 313. Ces portraits sont en pied. Le roi, debout, tête nue, porte un pourpoint gris orné de perles, un maillot gris et une chaussure noire. Il appuie la main gauche sur la garde de son épée et la droite sur la hanche; dans le fond sont des draperies brodées d'or. Le connétable, la tête nue, encadrée dans une large fraise, porte une armure en fer, des bottes et des éperons; il appuie la main gauche sur un bâton et la droite sur la hanche. Un jeune page, près de lui, tient son gantelet; son casque est déposé sur un meuble recouvert d'un tapis frangé d'or.

L'harmonie grise de ces portraits les rend très faciles à reconnaître; Louis Bobrun composait de la même manière et dans les mêmes tons décolorés,

mais sa facture est fière et large, tandis qu'ici les modelés sont très serrés, un peu timides et pas toujours heureux. La tête de Henri IV semble de Janet, celle du connétable est un peu encombrée de demi-teintes mais très vivante, le dessin des jambes effilé, la pose des mains, tout indique l'école de Clouet, malheureusement nous ne trouvons aucune signature; il n'y avait, à notre connaissance, que deux peintres à la cour qui aient pu faire ces excellents portraits: Foullon et Charles Decourt; nous sommes porté à les croire du premier.

II

BOUTELOU

Plusieurs auteurs citent *Boutelou* comme un élève de François Clouet, nous ne possédons point de document qui nous permette de contrôler cette assertion. Boutelou, né à Blois, eut le titre de peintre du roi de 1558 à 1574 sous les règnes de Henri II, François II et Charles IX. Il jouit probablement de ce titre jusqu'à sa mort; il eut Jacques Patin pour successeur. La seule œuvre que nous connaissions de lui est le portrait de Thonin, fou du roi François II; c'est un dessin au crayon qui a été gravé par Ronald Gower dans la collection de Castel Howard. Le croquis de Boutelou est bien construit,

attaqué largement et avec esprit, les modelés sont indiqués à grands traits, avec une prestesse qui sent le bon maître. La physionomie du fou est fine et vivante, son œil est plein d'une malice sournoise ; il porte un bonnet avec deux petites oreilles d'âne, son col est emprisonné dans une collerette montante, une large fourrure à peine indiquée couvre ses épaules. Thonin n'est point le seul fou qui ait eu les honneurs du portrait : nous trouvons dans la même collection ceux de Triboulet et de la pauvre Cathelot, mais ils sont bien inférieurs au dessin de Boutelou, qui est d'ailleurs un des fac-similés les mieux réussis du recueil.

III

LES DECOURT

Les meilleurs élèves des Clouet sont les *Decourt*. MM. Delaborde et Jal ont trouvé dans les registres de la maison du roi qu'un peintre du nom de *Jacques Decourt* était attaché aux écuries en 1551, « pour les ouvrages faits sur les selles et harnoys des grands chevaux ». Il donnait des modèles pour les costumes des pages, pour les bannières, les écussons et tous ces menus détails dont, au commencement du siècle, étaient chargés Bourdichon, Perréal et les autres peintres du roi. *Jean Decourt,* son

fils, probablement, lui succéda en 1572 avec le titre de peintre du roi. Jean avait commencé sa carrière par être émailleur. Dans *les Collections célèbres d'œuvres d'art*, d'Édouard Lièvre, on voit la reproduction d'un émail appartenant à M. de Nieuwerkerke qui représente Marguerite de France sous la figure de Minerve et qui est signé :

JEHAN DECOURT

MA FAICT

1555

Ce peintre était un des bons élèves de Léonard Limousin. « Tous les accessoires de ce portrait héroïque, dit M. Darcel, sont traités à la manière ordinaire des grisailles d'ornement, le visage et les mains sont exécutés par le procédé plus précis du modelé par hachure de bistre roux sur une préparation d'émail blanc. »

En 1574, Jean Decourt succéda à Clouet. Dans les états des officiers du roi pour l'année 1574, on lit : « A Jehan Decourt au lieu de François Clouet 220 livres tournois pour ses gaiges aud. estat durant l'année 1574. » La même année son fils, *Charles Decourt*, prit sa place de peintre des écuries avec 100 livres de pension. Dès lors, Jean Decourt paraît avoir été le premier portraitiste de son temps; Charles IX mourant se fit présenter par lui le portrait de son frère qui devait lui succéder (Delaborde, p. 317 en note). En 1577, Jean et Charles Decourt devaient être fort estimés, car ils furent retenus leur

vie durant au service du roi avec 1,200 livres de pension ; cependant, en 1584, Jean ne toucha que 400 livres. Son talent était célébré par les poètes. M. de Montaiglon a publié dans les *Archives* (T. IV, p. 81) trois sonnets qui lui sont adressés. Le premier est par Philippe Desportes, le poète attitré de la belle Rieux de Châteauneuf, cette fille d'honneur de la reine Catherine qui devint la maîtresse de Henri III et qui, mariée de dépit après l'union du roi avec Louise de Vaudemont, poignarda son mari dans un accès de jalousie. Il s'agit de son portrait peint en 1573. Ce sonnet adressé à *Jean de Cour, peintre du roi,* est donc curieux à plus d'un titre :

Tu t'abuses, de Cour, pensant représenter
De Chasteauneuf d'amour la déesse immortelle;
Le Ciel, peintre savant, l'a portraite si belle
Que son divin tableau ne se peut imiter.

Comment sans t'éblouir pourras-tu supporter
De ses yeux flamboyants la planète Jumelle?
Quelle couleur peindra sa couleur naturelle
Et les grâces qu'on voit sur son front volleter?

Quel or égalera l'or de sa blonde tresse?
Quels traits imiteront ceste douce rudesse,
Ce port, ce teint, ce ris, ces traits gracieux?

Laisse au grand Dieu d'amour ce labeur téméraire
Qui d'un trait pour pinceau les saura mieux pourtraire
Non dessus la toille, ains dans le cœur des Dieux.

Le doute exprimé en 1573 sur le talent de notre artiste n'existe plus dix ans après, et Joachim Bla-

chon, dans ses *Premières Œuvres poëtiques* en 1583, lui dit :

Peins moy, Decour, sur le fond d'un ovalle
L'ymage saint de ma belle Cypris
Si beau qu'il est, et qu'il y soit compris
La frize d'or qui sur ses flancs dévalle,

Son teint rozin qui à l'amour esgalle,
Ses beaux yeux bruns qui sur tous ont le pris,
De même à ceux dont le grec fut espris,
Et ne la fai ou trop rouge ou trop palle,

Mais comme elle est tyre la, s'il te plait
Luy découvrant ses montagnes de lait.
Ja n'est besoing l'enrichir davantage

Veu qu'elle peult, sans peinture et sans fard,
Tromper en tout l'œil, la nature et l'art,
Car du plus beau le ciel lui fit partage.

Enfin, dans le troisième sonnet, le poète loue sans réserve le talent du peintre, le compare aux plus grands artistes de l'antiquité et lui promet une gloire éternelle :

L'esprit tel que le tien peut fendre toute presse
Au théâtre publicq de ce vallon humain
Et luyre artistement de demain en demain
A tout siècle à venir en la nuit plus espèce.

Hélas! le nom de ce grand artiste devait luire peu de temps et la nuit vint pour lui dès le siècle suivant. Puissions-nous contribuer à remettre en lumière un des plus grands peintres qui ait honoré notre patrie.

Jean Decourt mourut probablement en 1590, car

après cette date, jusqu'en 1611, on ne voit plus paraître dans les comptes royaux que son fils Charles, qui eut même la faiblesse de se faire appeler M. de La Cour. Il était peintre et valet de chambre du roi avec 600 livres de pension ; en 1607, Henri IV le logea dans son pavillon de la place Royale avec la charge d'en être le gardien ou concierge (*Arch.*, IV, p. 88).

Si Charles Decourt a pu succéder à son père en 1572, il devait avoir de vingt-cinq à trente ans et son père de cinquante-cinq à soixante. Jean Decourt est donc né vers 1515, ce qui lui donnerait soixante-quinze ans à sa mort, arrivée en 1590. L'époque d'activité artistique pour Jean serait donc de 1545 à 1590 et pour Charles, né vers 1547 et mort en 1611, de 1572 à 1611. Ces dates sont importantes pour déterminer quelles sont les œuvres des Decourt.

Nous avons eu le bonheur d'en trouver une authentique. Les *Archives* nous apprennent que Jean fit en 1585 le portrait de la duchesse de Guise, qui lui fut payé 90 livres. La duchesse avait alors cinquante-quatre ans et le portrait est tout simplement à Versailles, salle 153, n° 3212, où depuis la publication de ce document on ne s'était certainement pas encore avisé de le chercher, sans cela on l'eût facilement trouvé.

C'est une très belle peinture, d'une finesse extrême, parfaitement conservée et provenant de la collection de Colbert. On sent le procédé de l'émailleur dont parlait M. Darcel ; un modelé très précis

par hachures de bistre sur une préparation claire. Ce portrait tient le milieu entre le crayon et la peinture, son aspect est simple, ferme, calme, peu coloré et de peu d'effet, mais la ressemblance est évidemment parfaite, les moindres parties de la figure semblent vivre, la touche est à la fois solide et souple, le dessin est d'une rare perfection, — ce n'est pas un Clouet, mais c'est une œuvre digne d'exciter l'admiration.

Nous avions depuis longtemps classé ce portrait avec d'autres œuvres excellentes sorties certainement du même pinceau, ce sont au Louvre :

N° 122. *De Villeroy*, secrétaire d'État sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII, 1543-1617.

N° 119. *Diane de France*, duchesse d'Angoulême, fille légitime de Henri II. Ce portrait ne le cède en rien au précédent, ils ont été peints à la même époque, de 1568 à 1570.

N° 125. *Claude de Beaune*, dame de Chateaubrun, duchesse de Rouennais, datée de 1563. Son costume est orné d'une petite fourrure blanche. Nous ne savons pourquoi le livret dit que c'est une copie, rien ne justifie cette appréciation à notre avis.

N° 734. *Mme de Sainte-Boive* offre tous les caractères des Decourts, mais c'est une copie flamande beaucoup moins ancienne ; le panneau n'a pas reçu une préparation lisse et les craquelures ne sont pas celles du temps.

Il y a une tête de femme du même peintre dans

le cabinet de M. Georges Lafenestre, conservateur des galeries de peinture.

A Versailles nous trouvons encore de lui :

N° 3231. *Saint-Mégrin*, tué par le duc de Guise en 1578; c'est à peu près le temps de ce beau portrait, clair, calme, sérieux, qui semble prêt à parler.

N° 3187. *Jean de Bourbon*, comte de Soissons, né en 1528, mort en 1557, qui provient de la collection Colbert.

Nous pourrions peut-être ajouter à cette liste les numéros 3145 et 4074, le premier, très repeint, représente Claude d'Annebaut, mort en 1522, il est d'un coloris sombre, et nous semble une ancienne copie, le second est une Catherine de Médicis entièrement repeinte.

Au musée de Turin, *Marguerite de France*, veuve d'Emmanuel-Philibert de Savoie, est également un Decourt, mais très retouché et devenu lourd et accusé.

Si nous jetons un coup d'œil d'ensemble sur toutes ces peintures, elles ont un caractère d'une homogénéité parfaite, on sent que c'est la même pensée qui les anime, la même main qui les a produites, quoique les plus anciennes soient d'une facture un peu large, tandis que les dernières sont d'une finesse d'exécution extraordinaire; le talent de Jean Decourt, au lieu de faiblir avec l'âge, a donc toujours tendu vers la perfection, cependant nous préférons l'ampleur du *Villeroy* et de la *Diane de*

France, peints vers 1570, à l'extrême délicatesse de la *Duchesse de Guise* faite quinze ans plus tard.

On peut facilement confondre les œuvres de Jean Decourt avec celles de plusieurs artistes qui lui ressemblent : l'un a peint, au Louvre, le charmant portrait de *Silvie Pic de La Mirandole*, mariée en 1552 à François III, comte de Larochefoucauld. Elle a un air naïf étonné, très délicat ; le ton local domine partout légèrement modelé comme dans un dessin ; les détails ne sont pas très fins mais traités avec beaucoup d'adresse ; elle porte une petite fourrure blanche ébouriffée qui produit un effet très amusant et adoucit la dureté de la toilette noire. Le catalogue croit y voir une copie, c'est, sans nul doute, un original et des meilleurs.

Le portrait du *comte de Larochefoucauld* est à Versailles, n° 3223, il doit être du même peintre, bien que sa coloration soit plus éteinte ; il provient de la collection Colbert.

Nous pourrions peut-être grouper avec les deux précédents le *François de Guise*,, peint vers 1560, qui est au musée de Versailles, n° 3211, et qui se rapproche plus de Clouet.

Un second peintre, moins ancien, ressemble beaucoup aux précédents, mais il est plus accusé, et ses modelés sont encombrés de demi-teintes. C'est de lui, au Louvre, le portrait de *Chrestien de Savigny*, lieutenant de Mayenne en 1593, bonne peinture, vivante, bien dessinée, d'un modelé très serré mais peu lumineux et d'une coloration éteinte ; ce

portrait, n° 733, est placé trop haut pour être bien vu.

On serait bien tenté de penser que, de ces deux artistes, le plus ancien est Jacques Decourt et le plus jeune Charles, mais nous n'avons point d'indications assez certaines pour rien affirmer, d'autant mieux que les dessins nous montrent que Jean Decourt avait plusieurs élèves.

IV

LES DESSINS DES DECOURT, MARC ET ÉLISABETH DUVAL

On trouve dans les recueils de la Bibliothèque les dessins originaux de deux portraits dont nous venons de parler : *Diane de France* et *Mme de Sainte-Boive*. Ils sont bien tels que nous pouvions nous les figurer d'après les tableaux, même notre attente a été surpassée, car ils sont plus beaux encore. Ils ne le cèdent en rien aux portraits de Clouet pour le calme, la sérénité, la belle allure des personnages, ils s'en distinguent à peine par un peu plus de précision dans les traits et les détails du costume ; ils tiennent le milieu entre les belles figures si franchement exécutées par Clouet de Navarre et les petites merveilles du second Janet. Il est très facile de les confondre et, nous devons l'avouer, le plus souvent, c'est en

consultant les dates que nous sommes arrivé à conclure que les portraits postérieurs à 1574 étaient d'une autre main que celle des Clouet, et sans doute de leur admirable imitateur Jean Decourt. C'est pourquoi nous ne pouvons attribuer à un autre maître la majeure partie des dessins de l'album intitulé: *Foullon et autres*, qui ont si souvent excité la sagacité des archéologues.

Il serait nécessaire pour appuyer notre avis de présenter un inventaire raisonné des dessins des Clouet et des Decourt qui sont à la Bibliothèque, mais on ne communique, avec raison, ces pièces rares qu'une fois par semaine, et volume par volume, si bien qu'on ne peut pas facilement comparer les dessins les uns avec les autres et qu'il faut un très long temps, des mois entiers, seulement pour parcourir la collection. Nous devons donc nous contenter de donner une impression générale.

Dans les dessins de Decourt et de son école nous en avons remarqué d'admirablement beaux, d'autres ont un aspect nerveux et qui manque de calme, d'autres sont plus fermes et plus lourds, d'autres enfin sont plus doux et semblent avoir un caractère féminin. Sur un de ces derniers nous remarquons une signature tracée d'une main timide, c'est un monogramme formé de trois lettres IDC (Anonymes femmes, tome II, Na 23 a, n° 5). On serait bien tenté d'y voir la signature de Jean. Nous ne le pensons pas : il nous paraît certain que Decourt comptait parmi ses élèves des femmes, entre autres *Élisabeth*

Duval, dont nous trouvons deux fois le portrait dans les dessins de son école.

Elisabeth Duval, disent les historiens, se distingua dans le portrait et s'acquit surtout de la réputation par ses crayons. Elle était fille de Marc Duval, né au Mans en 1530 et mort à Paris le 3 septembre 1581. (*Arch.*, 1879, p. 221.) Ce peintre était en titre d'office à la cour en 1565, en 1578 il était attaché au roi de Navarre comme peintre et valet de chambre. On a la quittance d'un petit tableau qui lui a été payé 36 livres. Nous ne connaissons de lui que des portraits gravés très proprement, peu chargés de tailles, et d'un aspect blond et léger. Ils diffèrent de tous les autres portraits du temps en ce qu'ils ont des fonds d'appartement très ornés et d'un bon effet.

Nous n'avons rien trouvé sur Elisabeth Duval en dehors de ses deux portraits; l'un est dessiné par le Decourt dont la touche est ferme et lourde, Charles peut-être; le second est plus faible, cependant il a un caractère de ressemblance très remarquable et une expression attentive et réfléchie qui nous font penser que ce crayon pourrait bien être par le peintre se regardant dans un miroir. (Album Na 21 a, p. 109.) C'est une femme de quarante-cinq ans, l'œil est profond, le nez long et légèrement écrasé, la bouche grande et mince, la tête est couverte d'une coiffe noire et enveloppée dans une large collerette du temps de Henri III, figure intelligente et sévère qui serait bien en harmonie avec le dessin sage, correct, un peu lourd, qui la représente.

V

JEAN RABEL

Jean Rabel, né à Beauvais vers le milieu du XVI[e] siècle, était selon l'Estoile « un des premiers dans l'art de la pourtraiture ». Il nous est connu par de très fines gravures dont on a réuni un volume à la Bibliothèque nationale. Ses œuvres ont plus de finesse que de charme, ses portraits manquent d'expression, ils ont souvent quelque chose de pincé et de sévère, son modelé est serré au point de paraître dur, il se plaît aux détails du costume très précieusement étudiés, son dessin manque assez souvent de cette sûreté et de cet aplomb qui indiquent de suite un homme d'une grande valeur. Il ne fut pas peintre en titre d'office, mais M. Delaborde a trouvé son nom dans les comptes de la maison du roi en 1574. Il mourut subitement le 5 mai 1603, sur le pont Saint-Michel, dit l'acte mortuaire. (Le *Journal* de Henri IV indique sa mort le 4 mars 1605, t. I[er], p. 226.) D'après les gravures, il nous semble reconnaître sa main dans le portrait de Jean Babou, n° 121 du Louvre, excellente œuvre que le livret donne à tort pour une copie. Le même portrait est à Versailles, n° 3303, mais c'est une répétition beaucoup moins finie. Jean Babou, gentilhomme de la chambre

de Henri III, chambellan du duc d'Alençon, fut nommé colonel général de la cavalerie en 1587. Il fut représenté probablement à cette époque, deux ans avant sa mort. On le voit de trois quarts, tourné à droite, avec barbe et moustache; son air est dur, son regard froid et perçant, ses lèvres minces, son vêtement est noir et brodé d'or. La donnée de ce petit portrait est bien celle de Clouet, mais sa facture est fort différente. Les Clouet peignaient en glacis sur une préparation modelée en grisaille, ici l'artiste peint directement sur un fond clair uni, attaquant les modelés par des ombres uniformément brunes dans lesquelles viennent se fondre les lumières un peu colorées. Rien de plus simple, de plus austère que cette méthode qui se rapproche plus du dessinateur que du peintre, rien de plus vivant que cette figure copiée naïvement par un homme d'un talent incontestable, mais sans poésie.

VI

MAITRE G

Le musée de Versailles renferme un portrait de l'école de Clouet qui est tout à fait intéressant, c'est le cardinal de Lorraine, Louis de Guise, à l'âge de de trente ans, étant encore un cavalier de bonne mine, portant la toque à plume, la haute collerette

et le pourpoint brodé. Ce portrait, n° 3263, qui nous vient de la collection de Colbert est un des meilleurs du musée, ce qui n'est pas peu dire. Nous ne pensons pourtant pas qu'il soit par un des Clouet, mais il est digne de leur pinceau.

VII

INCONNU

Pour terminer ce qui se rapporte à l'école des Clouet, nous citerons deux grandes miniatures du Louvre, n°s 1372 et 1373, représentant Louis de Balzac d'Entragues et Saint-Mégrin. Ils sont vus en pied, dans des costumes collants qui accusent les formes fluettes et grêles de ces jeunes mignons. Ces curieuses peintures tout à fait dans le style de Janet, mais bien inférieures, sont plus intéressantes comme document historique que comme œuvres d'art.

CHAPITRE V

FIN DE L'ÉCOLE DES CLOUET

LES QUESNEL

I. François Quesnel. — II. Nicolas Quesnel. — III. Jacques Quesnel.
IV. Autres artistes de la même famille. — V. Pierre Quesnel.

I

FRANÇOIS QUESNEL

Marolles, le rimeur, dit, en parlant de Quesnel :

François suivit Janet que partout on renomme.

Dans la notice biographique qu'il a consacré à cet artiste et qui est inscrite sous son portrait gravé par Michel Lasne, il est plus affirmatif encore :

« Il fut chéri du roi Henri III et de toute sa cour, « et surtout du chancelier de Chiverny qui ne put « jamais le faire consentir à son agrandissement. « *Ses portraits sont confondus avec ceux de Janet*, « auquel il succéda ; il composait fort bien l'histoire « et donna le premier plan de Paris en douze feuilles.

« Son désintéressement luy fit également mépriser « l'acquisition et la perte des biens de la fortune, et « sa modestie refuser l'ordre de Saint-Michel sous « Henri IV. Il joignit à une vertu vraiment chré- « tienne beaucoup d'expérience et de lecture, et « mourut en 1619, après avoir reçu les sacrements, « qu'il demanda en santé, dix ou douze heures avant « sa mort. »

Il se peut que les portraits de Quesnel se confondissent, pour Marolles, avec ceux de Janet, et que, dans l'opinion publique, il ait été le continuateur de son talent, mais nous avons vu que c'est Decourt qui lui succéda dans sa place auprès du roi.

Voici un sonnet adressé à Quesnel par Louis d'Orléans, et cité par Jal :

Tu es peintre, Quesnel, et je le suis aussy.
Le ciel nous a rangez tous deux à la peinture;
Mais tu es peintre d'art, je le suis de nature.
L'un s'acquiert par labeur, l'autre vient sans soucy.

Tu peins de tes crayons, je ne peins pas ainsi :
La plume est mon crayon dans toute pourtraicture.
Tu peins sur un tableau, et de moy je n'ay cure
Que de rendre un papier divinement noircy.

De diverses couleurs tu donnes l'ornement,
Je n'orne mes portraits que d'encre seulement;
Ton ouvrage périt, et le mien toujours dure;

Non que meilleur ouvrier je sois pour ce regard,
Mais la couleur, la table et le crayon et l'art
Cede (*sic*) à l'encre, au papier, à la plume, à nature.

Les gravures de Thomas de Leu nous donnent une charmante idée des œuvres de François Quesnel : le

portrait de Henriette de Balzac représente une petite personne à l'air étonné et naïf, souligné par un fin sourire, qui n'était point pour déplaire au galant Béarnais; elle porte un riche costume et une vaste collerette de dentelle finement détaillée. Nous trouvons le même air souriant, la même manière de traiter le costume dans plusieurs autres portraits qui ressemblent à des Clouets, et dont trois ou quatre portent le monogramme du peintre.

Son *Henri IV* coiffé d'un grand chapeau est fort remarquable par la vérité de l'expression; il en a fait une variante en remplaçant le feutre par la couronne royale. M. le marquis de Dampierre possède un émail d'après ce portrait qui est une œuvre charmante; les mèches blanches et frisées viennent rompre la régularité de la coiffure royale avec une légèreté et une grâce parfaites.

Brulliot a trouvé la signature de Quesnel en toutes lettres sur plusieurs portraits très finis; il ne donne pas d'indications qui nous permettent de les retrouver, nous le regrettons d'autant plus qu'on est convenu d'attribuer à Quesnel des peintures larges, où les coups de pinceau forment de grandes hachures très voyantes. Ces attributions nous ont lancé à plusieurs reprises, dans nos recherches, sur de fausses pistes, et pour découvrir la vérité il nous a fallu laisser de côté les tableaux et considérer d'abord les dessins.

On voit au Louvre, n° 1294, un portrait de femme exécuté à la mine de plomb avec beaucoup de

patience ; la forme est correcte, le regard vivant, le costume, très détaillé, est orné de nœuds de rubans, d'aiguillettes, de bijoux, mais l'ensemble est timide et sans grâce ; le n° 1383, placé à côté, nous paraît du même peintre, il rappelle davantage les pièces gravées par de Leu : le coup de crayon est caché par un travail flou et nuageux sur lequel se détachent des accents jetés avec finesse qui donnent de l'animation à la physionomie.

Nous avons vainement cherché à la Bibliothèque un portrait d'homme aux crayons de couleur et une *Gabrielle d'Estrées* que M. Reiset indique comme portant une signature ; nous avons trouvé cinq portraits différents de la belle Gabrielle, dont plusieurs semblent des crayons par les Dumoustier, mais aucun n'est signé. En revanche, nous avons rencontré quatre dessins que nous n'hésitons pas à croire de Quesnel, et parmi eux la *Catherine de Médicis*, qui est précisément au Louvre, ainsi que le *Sully*, dont la peinture est à Chantilly et passe pour une œuvre authentique de notre peintre.

Nous avons donc lieu de croire que nous approchons d'une attribution juste.

Le *Sully* est un dessin en couleur qui offre les mêmes caractères que ceux du Louvre ; il est fin, trop fin, avec de petits accents si précieux que, surtout dans la barbe et les cheveux, ils manquent de fermeté et de hardiesse. L'extrême finesse est une qualité charmante lorsqu'elle provient du soin que le peintre apporte à imiter la nature, mais elle

devient un défaut lorsqu'on y sent la préoccupation de la facture et la prétention d'étonner le spectateur.

Le portrait de Chantilly est une honnête peinture, sobre de couleur, transparente de touche, mais un peu molle dans son ensemble.

Le portrait de Catherine de Médicis, du Louvre, n° 124, n'est peut-être qu'une copie ancienne, on y voit cependant que Quesnel ne suit pas les procédés des Clouet. Il peint directement sur le fond uni de la toile ou du panneau sans préparer les chairs en grisaille; il observe ces tons violacés dans les transitions qui sont très répandus dans la nature, mais que les Clouet, plus dessinateurs que peintres, remplaçaient par la merveilleuse habileté de leurs modelés.

Nous ne connaissons point, jusqu'à présent, d'autre Quesnel; le catalogue du musée de Versailles attire notre attention sur le *Henri II*, n° 3178, qui est une très mauvaise copie libre d'après Clouet, sans aucune valeur, et sur une *Catherine de Médicis*, n° 3180; mais la reine est représentée à l'âge de trente ans environ, et Quesnel, né en 1544, ne peut l'avoir faite. On a coutume de présenter le *Michel de L'Hospital* du Louvre, n° 120, comme étant de lui: ce portrait n'est pas l'œuvre d'un jeune homme de vingt-cinq ans, il ne ressemble ni aux peintures ni aux dessins dont nous venons de parler, on pourrait dire même qu'il leur est supérieur; ce n'est pas un François Quesnel. Il y en a une copie à Versailles, n° 3217.

Il semble résulter de ce qui précède que notre

peintre n'avait point un talent de premier ordre; si nous le considérons comme peintre d'histoire nous n'aurons pas une impression beaucoup meilleure : « Il fit, dit Marolles, de grands tableaux pour les tapisseries et quelques tableaux peints. » On peut voir dans les gravures relatives à l'histoire de France l'*Entrée de Henri IV et de Marie de Médicis*, le *Baptême du dauphin en* 1606, le *Henri IV sur son lit de mort*, *le Sacre et le couronnement de Louis XIII* et autres sujets tirés de l'histoire de son temps. Dans ces compositions Quesnel se montre vraiment royal : il prodigue les fleurs de lis, les sceptres, les couronnes, les riches tentures, les manteaux de cour qu'il exécute fort bien, mais son dessin est faible : les personnages sont lourds avec de grosses têtes, de larges épaules et des extrémités d'une finesse exagérée. Le nu disparaît trop sous les superbes draperies dont les plis ont souvent de la raideur.

Ces grandes compositions sont remarquables surtout par leur exactitude et l'intérêt historique qui s'y rapporte. Une des plus capitales est *le Sacre de Louis XIII*. Dans une cathédrale aux lointaines perspectives, des évêques sacrent le jeune roi agenouillé au milieu du chœur; la reine mère est dans une tribune fleurdelisée au pied de laquelle sont assis les pairs de la couronne; au premier plan, des seigneurs, des gardes diversement groupés sont vus seulement à mi-corps pour donner plus de profondeur à l'ensemble; la perspective est très bonne et le sujet est rendu avec clarté.

Le Sacre de Louis XIII n'est pas un simple dessin d'illustration, il pourrait être grandi sans inconvénient, on sent que c'est l'œuvre d'un peintre d'histoire accoutumé à faire de grandes machines. L'artiste rend ce qu'il voit et son œuvre lui appartient entièrement, il donne l'exemple de ces pompeuses compositions que Rubens et Lebrun surpasseront si merveilleusement, l'un dans *le Sacre de la Reine*, qui est la reproduction modifiée et fort améliorée d'une ancienne gravure du temps, l'autre dans la suite des scènes relatives à la vie de Louis XIV.

Quesnel aimait les travaux précis, il a publié, en 1609, un plan de la ville de Paris avec cette dédicace au roi : « On affirme que les étrangers qui l'ont vue voient les merveilles que vous avez faites en elle, je l'ai désignée et pourtraite avec toutes les dimensions et mesures, avec art et simétrie et non à la boulevue... » Sur la première planche il a placé une statue équestre de Henri IV, d'une belle allure, et sur la dernière son portrait de profil avec cette inscription : *François Quesnel, painctre à Paris*, 1609 ; sa figure est vénérable et d'un beau caractère, elle se rapporte très bien à un autre portrait dessiné par son frère, ainsi qu'aux gravures de Brebiette et de Michel Lasne.

II

NICOLAS QUESNEL

François Quesnel avait deux frères ; Nicolas et Jacques I, Nicolas était peintre de blasons :

> Nicolas, si savant, dans les nobles familles
> Fit des blasons prisés en son temps par la cour.

« Nous possédons, dit M. Reiset, une preuve éclatante du talent de Nicolas, c'est le beau portrait de Pierre Quesnel, son père, aux crayons rouge et noir, sur papier gris, exécuté en 1574. » Ce dessin est très serré, avec une apparente incertitude qui cache l'excellence du modelé. Toute la vie semble concentrée dans le regard, les parties secondaires sont seulement indiquées par de larges hachures. « Dans le cabinet de M. de Fontette se trouvait aussi le portrait de Nicolas Quesnel, père de Pierre et grand-père de François, par son petit-fils Nicolas. » (Père Lelong.) Nicolas mourut le 7 août 1632. il était doyen de la communauté des maîtres peintres et sculpteurs.

Nous trouvons dans l'œuvre de L. Gaultier une suite de blasons ; il est probable, selon M. Reiset, que ces estampes nous donnent une idée assez exacte de ceux que Nicolas peignait pour la cour.

III

JACQUES QUESNEL

La Bibliothèque conserve deux portraits à la plume, bien dessinés, à grands traits et d'une bonne tenue ; au-dessus de l'un on lit : *François Quesnel, issu d'ancienne noblesse écossoise, fils aîné de Pierre et de Magdeleine Digby;* et au-dessus de l'autre : *Nicolas Quesnel, originaire d'Ecosse, deuxième fils de Pierre et de Magdeleine Digby, en* 1610. Ces dessins, postérieurs à la mort de Pierre, ne nous semblent ni de François, ni de Nicolas, ils ne peuvent être que de Jacques, le plus jeune des trois frères. Il était peintre d'histoire.

> Jacques peignit des saints, des voûtes, des chapelles,
> Il peignit des tableaux pour l'hôtel de Zamet,
> Il en fit pour le prince à qui tout se soumet
> Et l'on connut de lui mille beautés nouvelles.

Quel est donc cet artiste fécond dont les tableaux étaient si répandus? Il ne nous reste de lui aucune œuvre authentique. Il mourut soit le 11 mai 1624, soit en 1629[1] (*Arch.*, V, p. 264.)

1. Nous sommes en présence de deux dates certaines, se rapportant à la famille Quesnel; les *Archives* citent un acte mortuaire de Jacques en disant que c'est celui de François, il y a probablement un lapsus.

IV

AUTRES ARTISTES DE LA FAMILLE QUESNEL

Quesnel eut, de Marguerite Lemasson et de Charlotte Richardeau, quatorze enfants.

Jacques avait épousé, en 1593, Geneviève Baullery, dont il eut huit enfants.

Un autre artiste de la même famille, fils de François, si nous ne faisons erreur, eut également onze enfants; il faut compter à peu près quarante petits-fils ou petites-filles de Pierre Quesnel, aussi existe-t-il une confusion extrême dans toutes les généalogies que l'on a essayé de cette famille d'artistes; toutes nos recherches nous ont amené à en faire trois différentes selon l'auteur que nous compulsions, aussi nous contenterons-nous de citer les peintres indiqués par Marolles, sans trop insister sur leurs liens de famille.

> Six peintres des Quesnels et tous considérables,
> Qui sont sortis de Pierre et de ses trois enfants,
> Deux François, Nicolas et Jacques triomphants,
> Augustin et Toussaint, ingénieux, aimables.

Nous avons vu François, Nicolas et Jacques; Jacques II (1582 + 29 décembre 1661) fut peintre et éditeur; François II (1590 + 1668) abandonna ses pinceaux pour se faire religieux avec son frère Pas-

quier, oratorien devenu très célèbre dans la querelle des jansénistes.

Augustin (1595 + après 1651), fut peintre et marchand d'estampes. Il a laissé, dit Marolles :

> Des portraits qu'il exprimait si bien,
> Qu'à leur naïveté l'on ne désirait rien.

Quant à Toussaint (24 décembre 1594 + après 1651), tout ce que Marolles dit de lui c'est qu'il fut collaborateur de Toussaint Dubreuil et de Freminet. Or, il y a certainement une erreur, car Jal a trouvé qu'il eut pour parrain Dubreuil, et comme celui-ci mourut en 1602, lorsque son filleul n'avait pas huit ans, il est impossible qu'il l'ait eu pour élève et pour collaborateur. Il était de la corporation des maîtres peintres, et signa avec son parent Augustin l'acte de jonction de 1651.

V

PIERRE QUESNEL

Dans la collection de Stafford House, gravée par Ronald Gower, page 105, il y a un portrait touché à grands traits, d'un aspect vivant et décidé qui nous rappelle assez bien le *Michel de L'Hospital* dont l'original est au Louvre, et une copie ancienne à Versailles. Ces œuvres sont données à François Quesnel.

On peut en rapprocher le *François de Guise* du Louvre, n° 114, peint vers 1553, bien que ce ne soit qu'une copie assez lourde.

Ces ouvrages un peu plus anciens que les artistes dont nous venons de parler ne sont point des Quesnel, ou bien ce sont les œuvres de leur père, dont nous ne connaissons rien.

Pierre Quesnel, était fils d'un peintre du nom de Nicolas, issu d'une ancienne noblesse écossaise. Il accompagna la reine d'Écosse, Marie de Lorraine, femme de Jacques V, à Edimbourg. C'est dans cette ville que naquit François en 1544.

En 1547 il revint en France où son plus bel ouvrage fut le dessin d'une verrière pour l'église des Grands-Augustins, représentant l'ascension du Christ avec les portraits de Henri II et de la reine Catherine agenouillés. Marolles dit en parlant de ce vitrail :

> Ouvrage en son dessin sur le verre immortel
> Tout est plein des travaux d'ailleurs de ce rare homme.

Il mourut vers 1580, et les nombreux ouvrages immortels de ce rare homme sont aujourd'hui si bien oubliés, que ceux qui subsitent ne peuvent lui être attribués avec certitude. Nous traiterons dans un autre ouvrage cette importante question de l'école des Quesnel avec tout le soin qu'elle mérite, car elle tient une place considérable dans l'histoire de la peinture française. Qu'il nous suffise aujourd'hui de signaler, à Versailles, le n° 3322, représentant

Etienne Pasquier, historien, âgé de soixante-dix-sept ans, c'est-à-dire peint en 1597, comme étant l'ouvrage d'un des Quesnel. Nous connaissons beaucoup d'autres portraits de la même école dans la magnifique collection de M. le marquis de La Briffe. Ils sont peints sur un ton local avec des tons roux fort peu agréables. Ces peintures, qu'on pourrait traiter de reproductions, sont, à notre avis, les œuvres des fils et petits-fils de Pierre Quesnel, décadence de l'école de Clouet, qui se perpétue ainsi jusqu'au milieu du XVIIe siècle.

CHAPITRE VI

LES IMITATEURS DES CLOUET

I. Corneille. — II. Etienne Martelange. — III. Nostredame. IV. Maître H. — V. Maître I. — VI. Maître J.

I

CORNEILLE

Le plus connu des imitateurs des Clouet est Claude Corneille Delahaye, dit Corneille de Lyon, parce qu'il habitait cette ville. C'était un des portraitistes les plus en vogue au xvi[e] siècle. Brantôme, dans ses *Dames galantes*, raconte la visite que lui fit Catherine de Médicis et le plaisir qu'elle eut à contempler dans son atelier son portrait et ceux de ses enfants.

En 1551, l'ambassadeur de Venise, passant à Lyon, visita « un excellent peintre, qui, outre ses belles peintures qu'il nous montra, dit le chroniqueur, nous fit voir toute la cour de France, tant les gentilshommes que les demoiselles, représentée en beaucoup de petits tableaux avec tout le naturel

imaginable ». Cette citation (A. Baschet, *Intermédiaire des chercheurs et des curieux*, 1869) désigne probablement notre Corneille.[1]

M. de Montaiglon a publié et annoté dans les *Archives*, 1872, p. 110, un rondeau d'Eustorge de Beaulieu, publié en 1544, qui montre en quelle estime on tenait les œuvres de cet artiste. Il est écrit *à la louange d'un peintre de Flandre :*

Pour bien tirer un personnage au vif,
Un painctre, dit Corneille, est aloué
Et de plusieurs estimé et loué
N'avoir en France aucun comparatif.
Car veu son œuvre on dict de cueur hastif :
« C'est tel, c'est telle. » O l'homme bien doué
Pour bien tirer.

Bref ce qu'il painct monstre un incarnatif
Qu'on dirait chair, dont il est advoué
N'avoir en pair puis le temps de Noë,
Non Apelles jamais superlatif
Pour bien tirer.

Les *Archives*, 1877, p. 141, ont publié une pièce très importante datée de 1564 et relative au don que Charles IX fit à ce peintre de la succession d'un Savoyard mort en France sans avoir été naturalisé. Cette pièce nous donne le vrai nom de notre homme qui y est désigné : *audict Delahaye ;* de cette donation et du nom de famille qui est absolument français, nous pouvons conclure que Corneille a pu naître dans une ville de Flandre au commencement du XVIe siècle, mais dans une ville faisant partie du royaume, et qu'il n'est point étranger.

Corneille était dans tout l'éclat de sa renommée

en 1544, il peignait alors l'histoire et le portrait, et même il se plaisait à manier le burin. Mais, préférant sans doute être le premier à Lyon que le second à Paris, il se fixa dans cette ville où il résidait encore en 1564.

M. le duc d'Aumale possède un petit portrait de femme qui, selon le *Dictionnaire des peintres*, aurait été fait pour Stafford House, par Corneille, et représenterait Louise-Marguerite de Lorraine, princesse de Conti. C'est la seule peinture ordinairement citée de Corneille, pourtant elle ne nous paraît pas offrir toutes les garanties désirables d'authenticité. Nous avons visité les galeries de Chantilly, mais nous n'avons point vu les précieux documents de la collection Stafford, nous devons donc nous contenter de dire que le portrait n'a pas été fait pour Stafford House, puisqu'il faisait partie de la collection Lenoir et qu'il a été vendu à lord Stafford par un marchand du nom de Colnaghi. En second lieu Marguerite de Lorraine est contemporaine de Henri IV et de la belle Gabrielle, il y a donc erreur soit sur le nom du personnage, soit sur le nom du peintre, à moins qu'il ait travaillé jusqu'à cent ans, ce qui n'est arrivé sans doute qu'au seul Titien.

M. Georges Lafenestre, conservateur du musée du Louvre, qui a décrit les merveilles de Chantilly, s'exprime ainsi [1] : « Le portrait de Marguerite de Lorraine, princesse de Conti, ne ferait pas grand

1. Georges Lafenestre, *Une demeure seigneuriale au* XIX[e] *siècle* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1881, p. 324).

honneur à Corneille de Lyon, si l'indication donnée par Alexandre Lenoir était exacte ; rien de plus froid que l'indifférence avec laquelle cette beauté blanche et grasse... s'épanouit dans son corsage raide et sa collerette empesée. »

Nous trouvons des documents beaucoup plus certains sur Corneille dans Gaignières, vol. VIII, IX, XII : il donne à ce peintre une suite de portraits évidemment de la même main, mais qui ne sont pas dus à un artiste de premier ordre ; les têtes sont fortes, les poses manquent de souplesse, les coudes sont écartés pour ne point cacher la finesse exagérée de la taille ; par contre le peintre aime les manches bouffantes aux épaules, ce qui donne à ses figures de femmes l'air d'avoir le dos rond ; il se plaît à hérisser les costumes de petits nœuds, de détails saillants ou de broderies scintillantes, qui pouvaient plaire à ses modèles, mais qui n'ont rien d'artistique. Ces pauvretés de dessin et de composition sont rachetées par une extrême finesse, une couleur claire et voyante qui récrée la vue, et par cette qualité de ressemblance dont le louent ses contemporains.

Dans le huitième volume nous trouvons les portraits des fils de François Ier ; dans le neuvième, Jacqueline de Rohan et la duchesse de Montpensier dont les originaux sont à Versailles ; dans le douzième, Marguerite de France, femme de Philibert-Emmanuel de Savoie, peinte à vingt-cinq ans, en 1548, également à Versailles.

Ces portraits fins, animés, peints avec des tons plats, très peu modelés, s'enlevant sur des fonds verts, bleus ou gris clair, sont très faciles à reconnaître. Ainsi à côté de Marguerite de France, n° 3182, sa sœur, Madeleine de France, n° 3181, est certainement du même pinceau. Cette princesse, née en 1520, a été mariée le 1er janvier 1537 à Jacques V, roi d'Écosse. Celui-ci était venu la demander à Lyon. Voilà une coïncidence heureuse pour nos recherches.

Le n° 3185, Marguerite de Bourbon, duchesse de Nevers, mariée vers 1538, se rapproche beaucoup des deux portraits précédents; celui-ci semble plus fin, plus délicat, mais toujours avec ce petit air guindé si particulier au talent de Corneille.

Le n° 3327, Anne du Plessis-Liancourt, est bien original, mais il a souffert.

Le n° 3292, le duc de Montpensier, est du même peintre et le livret lui-même le donne à Corneille, c'est une rencontre favorable.

Le n° 3206, Jeanne de Hallewinn, dame d'Alluye, est plus beau que les portraits précédents, nous le classons avec les œuvres de Corneille parce que son pendant, Louise de Hallewinn, dame de Cypierre, n° 3205, nous paraît original, mais il a beaucoup souffert.

Nous ne pouvons plus juger du portrait de Jacqueline de Rohan, n° 3147, il n'en reste plus que des vestiges; grâce à l'aquarelle de Gaignières il pourrait peut-être être reconstitué.

Sont encore de Corneille : le n° 3189, portrait de la princesse de La Roche-sur-Yon, peinture assez médiocre.

N° 3393, le duc de Lesdiguières, tableau tout refait, à peu près perdu, difficile à juger.

N° 3242, le duc de Nemours, entièrement repeint.

Le n° 3184, nous semble une copie, il représente Jeanne d'Albret en costume de veuve, vers 1563. Nous hésitions à le placer avec les portraits précédents mais nous voyons que Niel l'estime ancien et de Corneille.

Ce maître a, au musée d'Avignon, un joli petit portrait d'homme, n° 391, que l'on dit être le cardinal Bembo.

Nous ne savons pas si le portrait de Chantilly dont nous avons parlé est original, mais il n'est pas douteux que *Claude de France, Marguerite de France* et la *Duchesse de Berri,* gravés dans la collection de Stafford (Ronald Gower, p. 9) et *Gabrielle de Rochechoir* (page 15), soient du maître. Le graveur a encore exagéré la grosseur des têtes, la maigreur des traits, la finesse de la taille, le scintillement des détails trop accentués.

Il n'est pas étonnant qu'un grand nombre des portraits de Corneille aient beaucoup souffert parce qu'ils sont d'une facture très délicate : les ombres, effleurant à peine la toile, peuvent disparaître sous l'action du mordant le plus inoffensif en apparence ; que doit-il arriver si, au lieu de confier ces tableaux à un restaurateur habile et prudent, on les met

entre les mains d'un artiste, même d'un grand talent, qui ignore le métier de la restauration? Le peintre emploie des procédés absolument opposés à celui du restaurateur, et il n'est pas difficile de voir à la manière dont les petits portraits du musée de Versailles ont été repeints, au ton sale et brun qu'ont pris les retouches, qu'ils n'ont pas été mis entre les mains d'un homme du métier; le peintre, ne sachant point *reprendre* un glacis enlevé par un nettoyage malheureux, a tout recouvert. Il ne faudrait pas croire pour cela que ces fines peintures soient perdues : il y a une opération patiente qui se nomme : *ramener un tableau* et qui produit tous les jours de véritables miracles. Or, plusieurs de ces portraits, qui semblent à jamais détruits, pourraient sans doute renaître sous les doigts exercés et adroits, qui dégageraient avec soin l'original, feraient les retouches nécessaires avec des couleurs qui ne changent pas, comme l'aquarelle par exemple, lorsque la chose est possible. Les tableaux réparés seraient mis sous une glace, qui les conserverait intacts pour toujours. La glace supprime le vernis dont les maladies sont pour les tableaux une cause périodique de nettoyage et de destruction.

Revenons à Corneille; les tableaux dont nous venons de parler sont-ils bien de lui? — Oui, dit Gaignières. — Oui, dit le catalogue du musée de Versailles. — Oui, disent les dates et les apparences. Nous pouvons encore trouver une concordance avec les gravures que Robert Dumesnil attribue à Cor-

neille. A la Bibliothèque on les a mises seulement sous le nom de *maître CC*, parce qu'elles sont signées de deux C entrelacés, avec un second monogramme BA, qui est peut-être celui de l'éditeur, et le mot abrégé LUGD indiquant qu'elles ont été faites à Lyon. Les dates, la composition et le caractère général du dessin se rapportent bien à Claude Corneille, il est seulement regrettable qu'elles ne contiennent point un seul portrait mais seulement des compositions historiques. Ce sont : *le Massacre des Innocents, Saint Paul prêchant, le Christ parlant sur une place publique, la Mort de la Vierge, Une scène de martyrs,* ou bien des sujets mythologiques : *Jupiter et Junon, Vénus et l'Amour, Une centauresse et ses enfants, les Astres* figurés par des guerriers, *les Vertus* symbolisées par des figures de femme, *Une bataille* trop inspirée par Raphaël. La gravure la plus importante, datée de 1547, représente *la Résurrection.* L'ensemble de cette œuvre ne fait point grand honneur à Corneille : dans de vastes perspectives architecturales il place des personnages assez mal groupés et souvent copiés des maîtres italiens; on voit qu'il cherche la grandeur du style, mais son dessin est mou, arrondi, ses formes empâtées en dépit de la finesse qu'il affecte de donner aux attaches et aux extrémités de ses personnages. Les draperies, fort éloignées de la nature, se répètent avec monotonie. Il s'inspire de Raphaël avec une prétention marquée de faire des chefs-d'œuvre, mais il n'en fait que la parodie; il

grave sur le cuivre avec des traits séparés qui imitent les bois de Marc-Antoine et donnent un aspect creux et vide à ses planches. La seule qualité qu'il conserve c'est une certaine justesse dans les mouvements et les expressions, qui sont rendus avec une naïveté extrême ; c'est là que nous retrouvons notre portraitiste, et aussi dans la manière grêle et petite de traiter les détails qu'il aime à serrer de près, chaque fois que l'occasion s'en présente.

Tout cela est parfaitement d'accord et nous n'hésitons pas à mettre résolument gravures et portraits sous le nom de Claude Corneille Delahaye.

Pour terminer nous devons citer le portrait de Renée de France, Versailles n° 3121, qui est dans le genre de Corneille. Le dessin en est lourd et empâté, la couleur terne, le fond vert clair ; c'est, en somme, au milieu des autres, une perle fausse dans un écrin. Renée de France avait Clément Marot pour secrétaire, elle était protectrice des arts et des sciences ; libre penseuse, elle donna asile à Calvin ; il serait intéressant de découvrir quel est le peintre qui fit son médiocre portrait en 1530. Corneille devait être alors très jeune, presque un enfant, qui sait ? Que l'artiste qui est sans péché !...

II

ETIENNE MARTELANGE

Etienne Martelange était à Lyon le contemporain de Corneille. Plus avisé que beaucoup d'autres peintres, il a pris soin d'écrire avec une belle et grande écriture son nom derrière ses panneaux. Le musée de Versailles conserve de lui, n° 3269, le portrait de Bianca Capello, derrière lequel on lit : *Estephanus Martellangius faciebat anno* 1571. Nous avons trouvé, dans la collection de M. le marquis de La Briffe, un portrait de Nostradamus jeune signé de la même manière. Ces deux peintures sont d'une facture très facile à reconnaître. Martelange peint d'un ton grisâtre, en pleine pâte, avec beaucoup de blanc, ce qui enlève de la transparence et de la finesse à des portraits d'un assez bon dessin et d'une expression vivante. Nous avons cru trouver un troisième spécimen de son talent au musée d'Avignon, n° 304, mais en retournant le panneau nous avons lu une autre signature :

JOANNES CAPASSINI, FLORENTIN, 1570.

En vérité, cette signature est postérieure à la peinture, mais ne connaissant point Capassini [1], nous ne

1. Le nom de ce peintre ne figure ni dans Sirel (éd. 1848), ni dans Lanzi.

pouvons nous prononcer ; est-ce un élève et un imitateur parfait du maître : nous n'en croyons rien.

III

NOSTREDAME

Nostradamus, dont nous venons de parler, avait un fils, du nom de César, qui était peintre et poète distingué. César Nostradamus ou Nostredame est né en 1555 à Salon et mort à Saint-Rémy en 1629 ; il nous semblait impossible que le portrait de son père, peint en 1566, et dont la copie est à Versailles, n° 4091, fût de lui, car il n'aurait eu alors que onze ans ; nous en avions conclu que l'attribution était fausse, mais nous avons changé d'avis en voyant l'original à la bibliothèque d'Aix en Provence. Ce portrait de Nostradamus fait pendant à celui de son fils, qui est d'une peinture fine, un peu sombre, exécutée avec de petites touches apparentes et peu fondues ; la physionomie paraît très vivante. Le peintre est certainement l'élève d'un maître flamand : quatre petites Renommées qui ornent les angles des deux portraits sont dans la manière des Franck. Le *Nostradamus* de beaucoup inférieur, mou et timide, doit avoir été exécuté de mémoire d'après un croquis auquel s'appliquerait la date de 1566, mais les deux tableaux sont du même pinceau. Nous avons déjà vu

des portraits sur cuivre de Nostredame; nous en avons même possédé un que nous croyions d'un maître flamand et dont nous nous sommes malheureusement défait.

IV

MAITRE H

Nous pouvons rapprocher des œuvres de Corneille de Lyon celles de trois peintres inconnus qui ne ressemblent point à Clouet, et que nous désignerons par les lettres H, I, J.

Maître H est très spirituel, sa peinture est exécutée avec une adresse extrême, par touches très libres sur un ton local, comme un croquis coloré. Il enlève la ressemblance en quelques coups de pinceau avec beaucoup de grâce et de légèreté sans perdre ce petit air ancien et naïf, si plaisant chez nos vieux portraitistes.

Nous trouvons de sa main le n° 4068, Charles de La Rochefoucauld, comte de Randan, qui défendit Metz en 1552, fut nommé général de l'infanterie et mourut devant Rouen en 1562.

Le n° 3218, Odet de Coligny en militaire, par conséquent peint après qu'il eut perdu, en 1563, la dignité de cardinal.

Le n° 3242, représentant Jacques de Savoie, duc

de Nemours, né en 1531, à l'âge de vingt ans environ. Il s'est signalé à la défense de Metz et est devenu colonel général de l'infanterie en 1556 et de la cavalerie en 1558. L'époque des trois personnages représentés concorde donc très exactement et s'étend de 1550 à 1565.

V

MAITRE I

Maître I est tout différent, il est élégant mais froid; il dessine correctement, peint avec une propreté extrême, emploie des couleurs laquées d'un ton très pur, des verts crus, des rouges vifs; ce doit être un peintre des provinces de l'Est. Le beau *Gruffi*, n° 3141, lui doit d'avoir fixé sur la toile ses traits de cire. Nous ne serions pas étonné que *Mme de La Bourdaisière*, qui est au musée de Cluny, fût de la même main; mais ce tout petit portrait est placé très haut, à contre jour, il nous a été impossible d'examiner les traits de cette douairière qui, dans sa jeunesse, avait été la première maîtresse de François Ier.

VI

MAITRE J

Maître J a peu de talent, mais il est bien original ; son portrait de *François de La Tour-d'Auvergne*, vicomte de Turenne, gouverneur général de la Bresse et du Bugey, tué en 1557, a un air de gaieté loustique très communicative, n° 3191. C'est une peinture sèche, découpée, traitée par plans unis, très caractéristique et que nous retrouvons dans des gravures de Thomas de Leu. La *Vicomtesse de Turenne*, n° 3192, est de ce même peintre, qui a pu avoir de la réputation ; mais il y a tant de noms d'artistes dont nous ignorons les œuvres ! Guillaume Boutelou, Charles de Varie, Bernardin Bouche, Denis Gueuserard, trois peintres de François Ier et après ceux-ci Germain Musnier, René Tibergeau, qui peignait ses portraits sur toile d'argent, et Jean Bassot et maître Héry, peintres de la reine Catherine. — Et sous Charles IX, Nicolas Labbé, Bellon, Bourdonnois et tant d'autres. Si les œuvres anonymes sont nombreuses, que de peintres ignorés à mettre en regard !

CHAPITRE VII

LES PORTRAITISTES CONTEMPORAINS DES CLOUET

I. Antoine Caron. — II. Jean Cousin. — III. Inconnus, K, L, M. IV. Maître N. — V. Jacques Le Boucq. — VI. Maître O. — VII. Divers.

I

ANTOINE CARON

A côté des Clouet, de leurs élèves et de leurs imitateurs, nous trouvons sous François Ier, Henri II et Charles IX un certain nombre de peintres qui sont tout à fait dans un style différent et qui doivent être classés à part. Nous passerons rapidement sur le Primatice et les autres peintres italiens tels que Paris Bordone, qui ont fait un grand nombre de portraits à la cour de France. Leurs œuvres sont généralement faciles à reconnaître : personne ne croira que la *Diane de Poitiers dans sa baignoire*

puisse être français, cependant il est difficile de décider si le beau portrait de *François II*, qui est dans le neuvième volume de Gaignières, ou celui du *Duc d'Alençon à cheval*, gravé par Ronald Gower et qui doit être chez M. le duc d'Aumale, sont du Primatice ou de Caron.

La réputation de Caron était grande de son vivant, et même il paraît avoir été considéré par ses contemporains comme le meilleur peintre français de la Renaissance avec Clouet et Jean Cousin. Dans la chronologie publiée en 1636 par Gabriel Michel, avocat d'Angers, son portrait figure entre ceux de François Clouet et de Germain Pilon avec cet éloge :

« La France n'a pas seulement produit d'illustres guerriers et doctes personnages, mais aussi d'excellents peintres et statuaires en grand nombre et entre autres François Clouet, dit Janet, tourangeau, valet de chambre du roy, Antoine Caron, de Beauvois et Germain Pilon, parisien, qui par leurs ouvrages tant bien élabourés se sont immortalisés..., etc. »

Antoine Loisel, dans l'*Histoire de Beauvais* (1617), fait cet éloge de Caron : « Les peintres, les sculpteurs en font un si grand cas et ses desseings se recueillent et se vendent si chèrement, et sa peinture est de telle grâce que ses traits servent de patron, de loy ou de leçons aux autres ; il était un peu paresseux, ce qui a été cause qu'il n'a pas laissé grands moyens. »

M. Delaborde cite ces vers de Louis d'Orléans à Catherine de Médicis :

Voyez votre Caron, Madame, et estimez
Auprès de son labeur ces peintres renommés
Dont la Grèce se loue et dont Rome se vante !

Et le même poète écrit à « Antoine Caron, peintre excellent » :

Cousin aura toujours un éternel renom,
Et toi par dessus lui tu l'auras, mon Caron ;
Aussi pour t'étrenner au retour de cet an
Je fais prière à Dieu qu'en toi seul il assemble
Ce qu'Apelle et Zeuxis, Janet et le Titian,
Raphaël, Michel-Ange, ont jamais eu ensemble.

Quel était donc cet artiste si célèbre au XVIe siècle et dont quelques chercheurs connaissent seuls aujourd'hui le nom ?

M. Delaborde a trouvé qu'en 1540, ayant alors dix-neuf ans, il travaillait sous la direction du Primatice, et qu'il y était encore en 1549 ; il fut nommé peintre du roi en 1570. En 1573, lors de l'entrée à Paris de Henri, roi de Pologne, Caron orna un arc de triomphe avec Germain Pilon et Dora. Son œuvre capitale est une suite de trente-neuf magnifiques compositions destinées à être reproduites en tapisserie. Elles représentent l'histoire d'Artémise symbolisant la régence de Catherine de Médicis et l'éducation de Charles IX. Ces compositions eurent le privilège, dit M. Lacordaire, d'occuper les ateliers royaux de tapisserie pendant cinq règnes consécutifs :

de 1570 à 1660 on compte dix tentures d'Artémise[1].

Lerambert (selon Félibien) a collaboré à ce grand travail, qui est regardé encore aujourd'hui comme un des chefs-d'œuvre de l'art français. Après avoir considéré avec soin la collection de ces dessins, qui est à la Bibliothèque nationale et se compose de grandes pièces très proprement lavées de sépia et rehaussées de traits de plume, nous n'en avons pas trouvé qui fussent de la main de Lerambert; il est donc probable que celui-ci fut employé à exécuter les cartons pour la tapisserie.

Un poète parisien, Nicolas Houel, ayant eu la pensée de l'ouvrage, l'avait *devisé*, comme on disait alors, et il était si fier de son œuvre qu'il accompagna chaque dessin d'un sonnet explicatif aussi prétentieux qu'entouré de parafes recherchés, et il prit soin d'expliquer dans une notice qu'il avait fait lui-même exécuter les dessins par Caron et par quelques-uns « des premiers hommes » de l'Italie.

Ce n'est pas ici le lieu de décrire ces compositions: les trophées, les chars symboliques traînés par des rhinocéros, des éléphants ou des licornes; les victimaires, les jeunes filles portant des fleurs, et tous les apprêts des sacrifices. Nous ne dirons point les batailles et les victoires de la reine, ses triomphes ni tous les exercices auxquels se livre sous ses yeux son fils Lygdamis, non plus que les travaux de construc-

1. Il n'y en eut pas moins de soixante-six pièces mesurant 360 aunes de cours et 1,440 aunes carrées équivalant à une superficie de 1,711 mètres carrés. (Lacordaire.)

tion du célèbre tombeau que la veuve fit élever à son époux. Ce qui nous intéresse, c'est le talent de l'artiste qui sait imprimer à son œuvre de la grandeur et de la simplicité lorsqu'il représente des prêtres, des guerriers, des magistrats, mais devient gracieux et d'une invention fort divertissante dans les sujets aimables : il semble alors que son crayon soit une baguette magique qui fait sortir de terre des palais enchantés aux perspectives pleines de statues, de colonnes, d'attiques, de monuments divers, dans ce joli style du XVIe siècle dont les productions sont si séduisantes. Le dessin des figures qui peuplent ces riches perspectives montre que Caron a étudié beaucoup plutôt l'antique et les œuvres de Jules Romain que celles de l'école florentine ; souvent il donne à ses personnages cette allure propre à la Renaissance, ces formes longues, chères à Jean Goujon ; il se rapproche tellement de ce maître dans les ajustements et les motifs décoratifs de son architecture que, parfois, il semble l'avoir copié ; il lui ressemble surtout dans les figures d'enfants, qui sont charmantes entre toutes.

M. Reiset ne voit dans Caron qu' « un continuateur exagéré de l'école de Fontainebleau ». Nous regrettons de n'être pas, pour une fois, de son avis. Caron n'est pas un continuateur, il est le maître français contemporain le plus célèbre de l'école, il en est, à côté de Jean Cousin, le représentant français ; par conséquent, outre le mérite de ses œuvres, son importance historique est considérable.

Cependant Caron a été très rapidement oublié : ses dessins étaient regardés comme très précieux et déposés dans les archives royales, mais, comme ils n'étaient point signés, dès le XVIIe siècle on ne savait déjà plus le nom de leur auteur ; ils étaient regardés, d'après la notice, comme l'œuvre des grands maîtres italiens. M. de Bullion les donna à son petit-fils, qui les offrit au fermier général Roussel qui, fort heureusement, en ayant fait présent au roi Louis XV, en 1765, ils sont conservés aujourd'hui à la Bibliothèque nationale avec une autre suite de dessins de Caron représentant des triomphes qui semblent reproduire des costumes de carrousels : les chevaux empanachés ont les crins frisés, leurs caparaçons sont couverts de broderies, de figures, de passementeries, d'étoffes magnifiques ; les trophées, l'éclat des trompettes, le tumulte de la marche rendent ces compositions vraiment triomphales.

Léonard Gaultier a publié d'après Caron d'autres compositions très curieuses qui montrent notre artiste sous un jour bien différent ; on y voit entre autres un fabuliste, Phèdre sans doute, debout parmi les lauriers tandis qu'au premier plan des animaux dansent en rond avec une verve comique que Granville n'a pas surpassée.

Caron était également un peintre de portraits ; son dernier ouvrage représente *Henri IV, victorieux du duc de Parme*, en 1598. Le roi, vêtu à la romaine, monte un cheval très agréablement paré de harnais ajourés, il foule aux pieds les armes des vaincus :

le fond, très simple, représente une forteresse espagnole.

Nous avons en vain cherché une peinture originale de ce maître; d'après M. de Montaiglon il en existait encore au siècle dernier à Beauvais, sa ville natale, mais elles ont disparu.

Le portrait de *Caron* par son gendre, Thomas de Leu, nous le représente comme un vieillard aux traits énergiques et pleins d'intelligence, on lit sur le cadre cette légende : *Antoine Caron Bellovacus, pictor eximius, vixit anno* 73, et plus bas : *socero suo fecit* 1599.

II

JEAN COUSIN

Nous avons le regret de ne pas connaître les cinq portraits de Jean Cousin conservés par ses descendants à Tours ; ils sont reproduits en photographie dans l'ouvrage de M. Firmin Didot ; le *Magasin pittoresque* a donné la gravure des portraits de *Marie Cousin* et de *Jean Bovier*, chanoine de Sens. La notice qui les accompagne indique que ce sont des œuvres de $0^{m},50$ de haut, exécutées en grisaille et à peine colorées.

Nous nous les figurons sans peine après avoir vu la *Pandore* qui est à Sens et l'*Artémise* de M. Poncelet

d'Auxerre. M. Poncelet possède en outre de petits vitraux de Cousin qui sont des portraits d'une couleur légère et fine, d'une délicatesse extrême; lorsque Cousin peignait en petit, comme dans le *Jugement dernier*, il variait très savamment sa facture, tantôt indiquant à peine ses traits qu'on devine plutôt qu'on ne les voit, tantôt distribuant dans ses clairs une certaine petite touche empâtée, rondelette et vibrante qui lui est toute personnelle. Il a donc deux manières très différentes : dans la *Pandore* et dans l'*Artémise* la touche est uniforme, lavée et très fondue, sentant l'école de Fontainebleau; lorsque Cousin est Français, il est plus vivant et plus varié. Nous ne serions pas étonné que le petit portrait de Versailles, n° 4041, fût de lui, d'autant qu'il représente l'*Amiral Chabot*.

III

INCONNUS, K, L, M.

Nous ne savons point quels sont les bons peintres qui ont fait le *Maréchal de Saint-André*, le *Connétable de Montmorency* et le *Duc de Bellegarde*.

Le *Maréchal de Saint-André* est au Louvre; c'est une très jolie peinture, légèrement empâtée dans les clairs, le maître abuse des tons gris dans ses modelés, cependant son pinceau a du relief, de l'ampleur et de l'harmonie; le regard est franc et vivant,

la bouche va parler. Un second portrait de lui, si notre mémoire ne nous trompe point, est conservé au musée de Turin, il représente le *Cardinal de Lenoncourt* et a été copié par Clouet de Navarre. Ce peintre, que nous désignerons par la lettre K, doit être assez ancien car ces deux portraits ont été peints de 1538 à 1550.

Le portrait du connétable est chez M. de La Briffe, c'est une peinture mince, touchée très habilement par petits coups de pinceau peu fondus, dont nous n'avons encore trouvé l'analogue nulle part. Nous le dirons de maître L.

Le *Duc de Bellegarde*, Versailles, nº 3364, est d'un artiste qui peint par hachures très voyantes en grisaille à peine teintée ; nous avons vu de lui un second tableau chez M. de La Briffe, si nous en trouvons d'autres, nous leur donnerons la lettre M.

Voici encore au Louvre une série de peintures inconnues :

Le nº 123 est d'un Français dans le goût italien, le Catalogue le donne à tort pour une copie ; le dessin de la bouche est trop ferme et trop beau pour cela. La touche est mâle, hardie dans les clairs, très fondue dans les ombres et formée par des glacis putoisés sur un ton local uni, le ton est chaud et harmonieux ; toute la lumière se concentre sur le visage, le reste est sombre, ce qui montre bien une influence étrangère à l'école française où, par tradition, la lumière était répandue dans tout le tableau.

Quel nom pourrait-on mettre sur le portrait de *François Ier*, exécuté vers 1545? Il a été fait par un peintre qui a vu l'Italie, un élève du Penni, à moins que ce soit le Penni lui-même. En tout cas on ne peut l'attribuer, comme on l'a fait précédemment, au Vinci, qui était mort depuis longtemps, non plus qu'à Holbein, qui peint tout autrement, encore moins à l'école des Clouet comme l'indique le livret.

Le *Duc d'Alençon*, le plus jeune fils de Catherine de Médicis, a été représenté vers l'âge de dix-huit ans, 1575. C'est une jolie peinture, nº 731, vivante, d'un effet piquant; la touche est habile et légère, mais le modelé un peu arrondi; ce portrait est placé trop haut pour que nous soyons certain que ce ne soit pas une copie d'après une peinture plus ancienne.

A Versailles, la *Duchesse d'Étampes*, nº 3170, est un grand beau portrait antérieur à 1536, œuvre très capitale, mais qui a été entièrement refaite. On trouverait peut-être un Clouet sous ces touches brunes et sales!

IV

MAITRE X

Parmi les crayonneurs il en est un du plus grand talent qui a fait les portraits des *Enfants de Henri II*, vers 1550; ils sont d'une expression charmante, vi-

vants, blonds, agréables comme certaines figures de Véronèse. Les visages, légèrement rehaussés de pastel, sont seuls terminés. Le peintre a mis des inscriptions d'une écriture très reconnaissable, qui jointe au caractère du dessin, permettent de lui attribuer également un portrait plus ancien de *François II* tout enfant avec de grosses joues de poupon bien portant fait en 1545, *Charles IX* à douze ans, en 1562, *Henri III* à un an, en 1552 et une seconde fois plus âgé. (Na 21, f. 83, 88; Na 21 a, f. 4 et 6.) Enfin *Elisabeth d'Espagne*, gravée par Gower dans la col lection de Stafford, nous semble également de lui. Nous voici en face d'un excellent artiste employé à la cour pendant vingt ans, n'est-il point désolant de ne pouvoir connaître son nom? On a essayé d'attribuer ces portraits à Boutelou, mais nous ne connaissons de cet artiste que le seul portrait de *Thonin* dont nous avons parlé, et qui est dans un style tout à fait différent, il faut donc chercher une autre attribution.

V

JACQUES LE BOUCQ

M. Bouchot[1] signale à la bibliothèque d'Arras deux cent quatre-vingt-neuf portraits dessinés par

1. *Les Portraits au crayon des* XVIe *et* XVIIe *siècles.*

Jacques Le Boucq, qui fut héraut d'armes et membre de la Toison d'or sous Charles-Quint. Son épitaphe célèbre ses mérites :

Ce preux Jacques le Boucq, dont le nom bruit encore,
Ne se peut éloigner des filles de mémoire,
Car de peindre eut tel art qu'en mille et mille traits
Fit des hommes revivre en ses divins portraits,
Et fut tant bien appris au fait des armoiries
Qu'il savait les quartiers de toutes seigneuries.

Ses portraits sont loin d'être divins, ce sont des figures dessinées assez rudement au crayon noir, souvent fort mal construites, mais avec un accent de ressemblance très remarquable. Ils reproduisent le plus souvent d'anciennes peintures de la Renaissance, et c'est à ce point de vue qu'ils nous ont paru tout à fait curieux. Ses œuvres principales photographiées, que l'on peut voir à la Bibliothèque (*les Portraits de la Bibliothèque d'Arras*) forment un album où nous pouvons suivre toute l'histoire de la peinture à son époque.

Malgré la copie, qui atténue toujours les caractères, les maîtres flamands de Bruges ou de Gand y paraissent très différents des maîtres allemands, et la manière de ceux-ci est également très éloignée de celle des peintres français.

On reconnaîtra l'ancienne manière flamande dans le *Philippe de Commines,* dans l'*Évêque d'Utrech, bâtard de Bourgogne*, dans *Maître Rogier, peintre de grand renom,* dans *Gérard David;* on suit la transformation du style, dans le portrait de *Jérome*

Bosch, avec sa figure de vieux farceur, son regard clair et perçant, sa bouche immense élargie sans doute par le rire, qui devait être le fait de ce joyeux caricaturiste.

L'Allemagne nous apparaît rude et impérieuse avec le *Robert de Lamarck* et le *Jean de Luxembourg,* roi de Bohême; portraits sans grâce, sans élégance, qui semblent taillés dans du bois par les sculpteurs de Nuremberg.

L'art français est représenté d'abord par la figure de *Philippe de Valois, en* 1350. Ce dessin est peu correct, la construction n'en est point juste, on ne sent point le corps sous les vêtements; cependant le dessinateur voit la forme et la cherche, il se préoccupe beaucoup des plans : à cette époque où la peinture était encore très primitive, mais la statuaire admirable, les artistes devaient être plutôt inhabiles qu'ignorants.

Jeanne de Bourgogne, reine de France, *Charlotte de Savoie, Marguerite d'York,* duchesse de Bourgogne sont d'un dessin pur, naïf, élégant; les traits, fort étudiés, sont soutenus par des lumières très larges et des plans d'ombre simples et blonds, légèrement estompés sur les bords; ces dessins appartiennent à cet art français du XVe siècle d'où, à notre avis, est sorti le talent des Clouet.

A la même époque les portraits de *Jeanne de Prelles,* maîtresse de Philippe le Bon, et d'*Antoine, bâtard de Bourgogne,* dont la magnifique peinture appartient à M. le duc d'Aumale, ont toute la fermeté

et la belle allure des œuvres d'Holbein qui leur sont postérieures.

Philippe le Bon, Charles le Téméraire, Nicolas Rolin, chancelier de Bourgogne, sont dessinés dans cette manière sévère, très accentuée et un peu rude, particulière à certains maîtres bourguignons. Les mains du chancelier ont une souplesse qui nous font songer aux Clouet.

Jean, bâtard de Bourgogne, évêque de Cambrai, a tous les caractères du gothique français; on peut le comparer avec le portrait flamand de l'*Évêque d'Utrech* pour saisir la différence de génie des deux nations.

Nous entrons dans la Renaissance avec la figure fine, douce et spirituelle de *Froissard* et le portrait de *Maître Jehan Bellegambe, peintre excellent,* qui semble dessiné par un élève du Pérugin.

Le portrait le moins ancien de la série : *Jeanne la Folle,* reine de Castille, est de l'école des Clouet. Il nous semble de maître N, ainsi que deux autres grands portraits peints, dont un figurait à l'Exposition des Alsaciens-Lorrains.

Les dessins de Jacques Le Boucq, par cela même qu'ils ne sont que des copies nous offrent donc un champ d'études très intéressant.

VI

MAITRE O

Puisque Le Boucq nous a fait parler de l'histoire générale de l'art en France et en Europe, il convient de placer ici un portrait du Louvre qui soulève une question des plus difficiles à résoudre.

Ce tableau, n° 655, représente *Guillaume de Montmorency* fort âgé, c'est-à-dire vers 1528. Il est peint comme une aquarelle, d'une couleur bistrée sur un fond uni, la tête ridée s'accuse rudement par plans très fermes ; le peintre s'est attaché à faire sentir la vieillesse dans toutes ses pauvretés et son œuvre est empreinte d'une certaine grandeur imposante tout à fait artistique ; nous le nommerons maître O.

Nous sommes en face d'une peinture incontestablement française et cependant elle est d'un faire analogue à celui du vieil *Évêque de Cantorbéry* de Holbein (n° 207 du Musée) qui est du même temps. Notre artiste a-t-il vu le maître de Bâle en Angleterre ? A-t-il imité ses œuvres ? ou bien l'un et l'autre ont-ils obéi à une tendance d'époque qui les ont amenés au même résultat ?

Nous nous proposons d'étudier complètement Holbein pour nous expliquer pourquoi ses œuvres ressemblent souvent à celles de l'école de Dijon, telles que le *Parlement de Bourgogne* qui est à Versailles, *Jeanne de Prelles* et *Antoine, bâtard de*

Bourgogne dont nous venons de parler, ou aux peintures de notre école de l'Est, telles que le beau portrait du *Comte de Lamarck* conservé à la Bibliothèque ; pourquoi ses albums dessinés ont de l'analogie avec les dessins des Clouet ; pourquoi on lui attribue, à l'étranger, les œuvres de Janet ; pourquoi on lui attribue un merveilleux portrait du *Receveur des biens de Bourgogne,* qui a figuré à l'Exposition des Alsaciens-Lorrains ; pourquoi enfin il est le seul maître allemand que les peintres français aiment à étudier, de préférence même à Albert Dürer. Tous ces faits indiscutables nous paraissent indiquer que l'influence de l'art français devait se répandre à l'Est plus loin que nous ne le pensons généralement et se faire sentir à Bâle et dans les villes de la Suisse. C'est une question à résoudre : *Sub judice lis est.*

VII

DIVERS

Le musée de Cluny conserve un curieux portrait à la gouache de *Bernard Palissy*, n° 1818. Le caractère fort et un peu lourd de cette peinture, qui ne semble point le fait d'un peintre de profession, son dessin bien construit, l'harmonie particulière des couleurs, tout nous semble singulier dans cette image de notre grand céramiste ; il serait bien

curieux d'examiner l'inscription et de voir si elle ne se rapporterait pas à son écriture.

Nous n'en finirions point si nous voulions citer toutes les œuvres anonymes et souvent médiocres que nous rencontrons dans les tableaux, les dessins, les miniatures et surtout les gravures de l'époque de la Renaissance; les rechercher, les analyser, les comparer les unes avec les autres, y découvrir les moindres particularités qui peuvent nous mettre sur la trace d'un maître ou d'une école est un travail de bénédictin fort pénible que nous avons fait et dont nous donnons les principaux résultats, mais qu'il serait fastidieux d'exposer dans ses moindre détails.

CHAPITRE VIII

LES DUMONSTIER

I. Biographie des Dumonstier. — II. Daniel Dumonstier. III. Pierre II Dumonstier. — IV. Pierre I Dumonstier. — V. Pierre III Dumonstier. — VI. Étienne et Cosme Dumonstier. — VII. École des Dumonstier.

I

BIOGRAPHIE DES DUMONSTIER

Dans la seconde moitié du XVIe siècle, après François Clouet et Jean Decourt, les Dumonstier ont joui d'une grande réputation comme portraitistes et en particulier comme crayonneurs. Cette nombreuse famille d'artistes était connue depuis le règne de Louis XII.

Un Dumonstier, Étienne I, travaillait à Gaillon en 1501; Geoffroy vint ensuite, il était peintre en titre d'office depuis 1533; le Rosso se l'attacha et l'occupa à Fontainebleau de 1537 à 1540. Geoffroy, peintre, graveur et verrier, avait adopté la manière italienne; Robert Dumesnil décrit vingt-deux eaux-fortes de sa main, nous en connaissons deux qui portent les dates de 1543 et 1547.

Un autre Dumonstier, Cardin travaillait aux figures

antiques que François Ier faisait reproduire en bronze (1540-1550).

Geoffroy a eu trois fils : Étienne II, Pierre I et Cosme ; ce fait est établi d'une façon indiscutable par les registres de la cour des aides de 1585 (Jal).

Étienne II eut de Marie Lesage, sa femme, un fils du nom de Pierre II (*Arch.*, 1872, p. 189, article de M. Guiffrey). C'était un artiste fort célèbre en son temps, mais il ne nous reste de lui qu'un éloge mortuaire placé sur son tombeau dans l'église de Saint-Jean en Grève :

« Ci gist Estienne Du Monstier, noble, rare et excellent en son art, il était peintre et valet de chambre ordinaire des rois Henri II, François II, Charles IX et Henri III et de la grande royne Catherine de Médicis et du roy à présent depuis l'espace de cinquante ans et plus jusqu'à la fin de son âge qui fut le 23e jour d'octobre 1603 où il mourut âgé de 83 ans. Priez Dieu pour son âme. Il portait d'azur à Église ou moustier d'argent. »

En 1604, Martin Fréminet fut appelé à le remplacer comme premier peintre du roi, c'était donc un personnage important.

Son fils Pierre II travaillait, dit Sauval (*Noms des peintres les plus célèbres et les plus connus anciens et modernes*), dans la même manière que son père, il mourut à Rome en 1650. Un acte du Parlement de 1618 (*Arch.*, 1872, p. 189) montre qu'il fut peintre du Dauphin de 1601 à 1610, et ensuite peintre du roi Louis XIII ; il mourut à Rome vers l'an 1650.

La vie de Pierre I ne nous est point connue ; il n'eut sans doute point de postérité.

Quant à Cosme, « il était très considéré du roi Henri III qui, dit Sauval, se confiant en sa prudence, l'envoya en plusieurs cours chargé de missions importantes. En 1581, il travailla pour la reine Marguerite de Navarre, il avait alors le titre de peintre de la reine Catherine dont il fut valet de chambre ; en 1583 et 1584 on le voit parmi les officiers du roi, et en 1586 dans le service de la reine (Delaborde). En 1602, il habitait Rouen, vieux et infirme sans doute, car il ne put se rendre au mariage de son fils Daniel, auquel il fut obligé de se faire représenter (*Arch.*, II, p. 308).

Cosme eut deux fils, Pierre III et Daniel ; ce fait est certifié par l'acte de mariage de la fille de Daniel le 23 mars 1613.

Pierre III vécut en partie en Italie avec son cousin Pierre II.

Daniel (1574 + 1646), le plus connu de tous, a mérité d'être appelé le *meilleur crayonneur de l'Europe,* plutôt, je pense, par son extrême facilité et le nombre prodigieux de ses ouvrages que par le soin qu'il apportait à les parfaire. Il était fort aimé de la reine Marie de Médicis, chacun voulait avoir un portrait de sa main parce qu'il se plaisait à flatter ses modèles, « ils sont si sots, disait-il, qu'ils croient être comme je les fais et m'en payent mieux. »

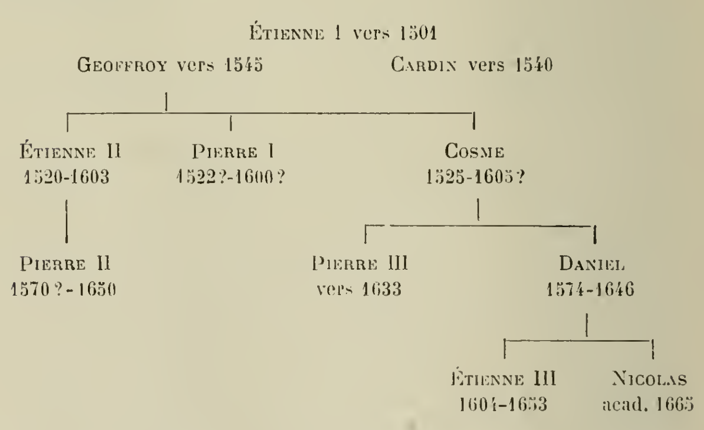
Daniel a eu plusieurs fils dont deux, Étienne III et Nicolas, furent peintres.

Étienne III, né en 1604, mort en 1653, travailla avec son père, et ses œuvres ne sont malheureusement point connues.

Nicolas, né en 1612, alla, en 1630, étudier en Italie avec une pension du roi ; il devint membre de l'Académie de peinture en 1665 sur la présentation du portrait au pastel d'*Errard*.

La famille des Dumonstier fournit encore plusieurs artistes dont les noms se retrouvent pendant tout le XVIIe siècle, mais sans conserver même un faible reflet de la gloire de leurs aïeux.

D'après les documents très certains que nous avons pris soin de citer, la table généalogique de cette nombreuse suite de peintres, tous portraitistes, crayonneurs et miniaturistes, nous paraît donc établie ainsi :



Une discussion interminable s'est élevée sur les artistes qui ont porté le nom de Pierre ; les auteurs les plus autorisés ont donné chacun une opinion dif-

férente. Nous concevons très bien qu'on puisse hésiter sur la distinction à établir entre le talent de chacun, mais les *Archives* ne peuvent être mises en doute et nous devons reconnaître qu'il a existé trois Dumonstier du nom de Pierre, nous verrons ensuite si l'examen de leurs œuvres concorde avec leurs parchemins.

I

DANIEL DUMONSTIER

Nous connaissons certainement les dessins de Daniel et ceux de son cousin Pierre II. Ces deux artistes ont eu l'excellente précaution de signer et dater la plupart de leurs portraits, ce qui permet de les bien connaître. Quand on voit sur un dessin la petite écriture rondelette et fine de Daniel on ne peut guère la confondre avec une autre, et l'écriture élégante, ornée de parafes à la manière des maîtres hollandais, qu'avait adoptée Pierre, est tout aussi caractéristique.

Les portraits de Daniel sont très bien dessinés; les premiers traits donnés au crayon ont une précision et une solidité de construction extraordinaires, il ne s'y remarque aucune hésitation, et nous les croirions tracés à la chambre claire, si cet instrument, précieux pour les peintres modernes, eût

existé sous le bon roi Henri; il est vrai que Dumonstier pouvait se servir de la vitre de Léonard ou de tout autre moyen de reproduction très exact. Il ébauchait ensuite avec de grandes hachures grises (V. *Diane d'Étampes* et autres dessins inachevés), puis plaçait les couleurs à grands traits entrant les uns dans les autres sans se fondre, mais avec assez de talent pour bien ménager les transitions. Cette facture donnait à ses dessins un aspect martelé comme cela se produit dans tout pastel bien ébauché et non terminé. Il se servait de tons très purs et un peu froids, gardant les jaunes pour les reflets, les gris pour les transitions, les roses pour les joues, les blancs pour les environs de la bouche et du nez, les violets pour les dessous des yeux, etc. Il savait d'avance où il mettrait un ton plus bleu ou plus rouge et se répétait dans toutes ses têtes, apportant seulement un peu de variété selon la nature de son modèle. C'est exactement ainsi que procédait mon aïeul, excellent miniaturiste élevé dans les *grands principes* de l'école de David, et tous *les secrets de son art,* qu'il me révélait avec conviction lorsque j'étais enfant, me revenaient à la mémoire en feuilletant les précieux albums du Cabinet des estampes.

Daniel Dumonstier négligeait le costume et les cheveux, qu'il exécutait tantôt avec lourdeur, tantôt avec une mollesse cotonneuse. Il avait plusieurs manières : celle dont nous venons de parler se remarque dans ses productions les plus fines, parmi lesquelles nous citerons comme exemple le portrait de *Mme de*

Grandmare (Na 24 a, page 43, fonds de Sainte-Geneviève). Il en a une autre beaucoup plus négligée où il abuse des tons roses et frais, nous relevons sur un de ces portraits la date de 1640, il était alors à la fin de sa carrière ; on sent que Dumonstier « que « tout son siècle admire, » selon l'expression de Marolles, a fini par tomber dans la routine et profite de sa vogue pour produire beaucoup sans chercher la perfection. Il y en a même de si mauvais que nous ne saurions les croire de sa main, ce sont sans doute des copies par ses enfants ; le portrait de *M. de Bouillon*, fait en 1622, porte même une signature qui n'est pas de son écriture si facile à reconnaître.

Dans les portraits d'homme, Dumonstier conserve souvent un ton doré uniforme, d'un bon aspect et c'est alors qu'il se montre vraiment supérieur, tel est le portrait de *Maximilien II, de Béthune* marquis de Rosny. Il s'en trouve même de si beaux, de si fins, d'un coloris presque vénitien, que nous n'y reconnaissons plus notre Daniel : nous citerons le portrait de *Brulard de Sillerie*, chancelier de France, en 1607, une merveille qui est répétée deux fois, au Louvre et à la Bibliothèque.

Dumonstier se contentait de dessiner les têtes en pleine lumière sur des fonds tout unis, sans aucune recherche de l'effet. Cependant, dans les gravures exécutées d'après ses œuvres, on rencontre des fonds ombrés et un éclairage suffisant à la manière de Pourbus. Nous ne connaissons point ses portraits peints à l'huile, cependant nous avons vu deux co-

pies de celui de *Malherbe*, et nous y avons retrouvé les tons de convention un peu accentués dont nous parlions en commençant; nous ne serions pas étonnés que certains portraits peu intéressants qui sont à Versailles fussent de lui. Nous citerons :

N° 3309, le *Duc de Biron*, dont, si notre mémoire est bonne, Daniel a fait le dessin. Malheureusement ce portrait est difficile à juger étant très malade et couvert de repeints affreux.

N° 3366, un *Louis XIII enfant*, dont nous avons vu également le dessin, mais ce n'est qu'une copie très inférieure.

N° 4185, *Antoine d'Aumont*, comte de Châteauroux, daté de 1615, nous paraît un original, mais également si repeint qu'on ne peut l'étudier.

III

PIERRE II DUMONSTIER

Pierre II Dumonstier n'a signé que deux des dessins que nous avons de lui, on lit sur un portrait de femme anonyme de la Bibliothèque (Na 24 b, page 65) : *Ce 28 août* 1618, *par P. du Monstier*, et sur celui du *Comte de Négreplisse*, marquis de Lavardin : *Ce dernier jour d'octobre* 1618, *par Pierre du Monstier*, *parisien*. Pierre II fait suivre sa signature d'un ou deux S fermés

par une barre inclinée, sorte de rébus qui se traduit par (ferme-esse) *fermeté* et que nous trouvons souvent au XVIe siècle, même en broderie sur le costume des dames. C'est, croyons-nous, Marguerite de Valois qui en avait donné l'exemple[1].

Nous avons observé l'écriture de Pierre II sur un certain nombre de portraits (les n°s 5, 48 et 63 du recueil Na 24 b, et le n° 75 du recueil Na 23 a de la Bibliothèque). Ce sont tous des dessins très corrects, très terminés et beaucoup plus discrets que ceux de Daniel. Les figures sont pleines d'animation et ont un caractère de ressemblance très frappant; nous tenons à bien attirer l'attention sur une remarque qui va avoir son importance, c'est que les ouvrages de Pierre II ont un caractère fort aimable, et sont d'un coup de crayon très doux et très fin.

Dans le recueil Na 24 b, il y a un dessin du *Duc de Mayenne* qui est mis aux carreaux avec des notes indiquant la couleur des cheveux, des lèvres et des différentes parties du visage, ce qui indique certainement qu'il a été ensuite exécuté en peinture.

Or la curieuse collection du marquis de La Briffe renferme précisément une belle copie de ce portrait où l'on retrouve la facture soignée que devait avoir Pierre II, seulement le ton un peu haut nuit à la distinction de l'œuvre; malgré son habileté on sent bien que le portrait est peint sans avoir la nature sous les yeux, et nous ne serions pas étonné que cet

1. Tabourcau. *Bigarrures. Rébus de Picardie*, édition de 1662.

excellent crayonneur fut un peintre sans grande originalité.

Le musée de Versailles conserve, n° 3302, un ancien portrait de *Mayenne* semblable à celui dont nous venons de parler, mais d'une qualité inférieure ; c'est une copie ancienne mais dure et heurtée.

Dans le classement que nous essayons, nous ne pouvons savoir exactement quelles sont les peintures de Pierre ou de Daniel, ne les connaissant que par des copies ou des originaux presque détruits. Notre embarras devient plus grand encore parce qu'il y avait alors Ferdinand Elle dont les portraits gravés se confondent avec ceux de Daniel ; nous pensons que les peintures largement attaquées et un peu hautes en couleur sont des Dumonstier, et que celles qui sont transparentes et légères avec des demi-teintes blondes plutôt que bleutées sont de Ferdinand.

Dans notre catalogue nous mettrions donc, Dumonstier (attribués à Daniel ou à Pierre II) :

N° 3228. *Portrait d'homme.*

N° 3286. *Marguerite de France*, reine de Navarre.

N° 3329. *Jean, baron d'Harambure.*

IV

PIERRE I DUMONSTIER

Nous avons encore remarqué, chez M. de La Briffe, un portrait superbe, d'une peinture vigoureuse, attaquée par touches hachurées avec une belle ampleur; l'expression de la figure hautaine et sévère, le regard profond et pénétrant, montraient que l'artiste savait joindre un beau sentiment à un beau pinceau. Dès le premier abord, nous avons pensé à Daniel Dumonstier, mais ce portrait ne pouvait être de lui, car il représentait le *Duc de Guise* avec sa balafre, et ne pouvait avoir été fait que vers l'an 1580, lorsque Daniel avait six ans. En cherchant à découvrir le maître, nous avons trouvé au Louvre le dessin exact de ce portrait qui est inférieur à la peinture. Il est signé *Dumoutier delineavit*, mais, bien que l'écriture soit très ancienne, elle ne nous paraît pas être du maître.

Notre portrait est un Dumonstier, mais est-il d'Étienne, de Pierre I ou de Cosme? le regard ferme, l'air un peu rêveur, la bouche souriante sans gaieté du vieux duc, nous ont rappelé trop vivement l'expression des portraits de *Jean Beaugrand* et de *Guillaume le Gangneur*, gravés par de Leu, pour que le nom de Pierre Dumonstier, dont ils sont signés, ne nous revînt pas en mémoire.

Nous avons trouvé du même artiste, à la Bibliothèque, le *Duc de Joyeuse* qui est d'un faire très serré; son regard est profond, son air grave et sévère.

Ces portraits sont trop anciens pour être de Pierre II, ils n'ont point d'ailleurs sa facture douce et l'aspect aimable qu'il savait donner à ses ouvrages; nous serions fort embarrassés de les attribuer à un autre qu'à Pierre I, qui était alors dans toute la force de son talent.

V

PIERRE III DUMONSTIER

La Bibliothèque possède une tête de vieillard à barbe, vue de profil et d'un dessin mou, d'une facture lourde et pénible; cette mauvaise production aurait certainement été évincée si elle n'avait été signée : *Petrus Du Monstier, Parisiensis, faciebat Romæ* 1633.

Mariette avait vu un dessin, signé de Turin 1625, qui était également faible. Évidemment, il n'est point ici question de Pierre I, qui est plus ancien, ni de Pierre II, qui faisait encore de si beaux portraits en 1618 et qui était peintre du roi Louis XIII. Il n'y a aucune analogie dans le dessin, dans l'emploi des crayons, dans le caractère ni dans la signa-

ture, et nous ne pouvons pas hésiter à reconnaître dans ce vieillard, une œuvre de Pierre III.

VI

ÉTIENNE ET COSME DUMONSTIER

Sauval nous apprend que Pierre II travaillait dans le même style que son père ; Étienne était donc un portraitiste. Félibien le dit : Il faisait des portraits au crayon et son fils « avant que d'aller à Rome avait fait un voyage en Flandres et avait porté avec lui plusieurs portraits de la main de son père, représentant des seigneurs et des dames de la cour, lesquels l'archiduchesse Isabelle acheta ». Les œuvres d'Étienne Dumonstier font peut-être partie de ces beaux recueils de portraits que nous avons sous les yeux ou qui sont en Angleterre, mais rien ne nous permet de les reconnaître.

On conserve à la Bibliothèque un dessin à la plume rehaussé de blanc et ombré de sépia représentant Étienne Dumonstier qui présente une plume à la reine pour signer le mariage de son nain avec une naine ; les deux petites créatures sont placées devant la table auprès de M[me] de Sauves assise à terre; dans le fond un jeune page debout lève un rideau, celui-ci se nomme Pierre Dumonstier.

Ce dessin est une énigme indéchiffrable, il a l'air

d'un document très précieux, et lorsqu'on veut l'étudier, on s'aperçoit qu'il ne peut servir qu'à obscurcir la généalogie des Dumonstier et à porter le trouble dans les faits les plus simples; nous pensons que les noms, qui sont sans aucun doute de l'écriture de Pierre II, ont été mis longtemps après que le dessin a été fait, et qu'il peut y avoir erreur sur le nom de Mme de Sauves dont l'âge ne concorde pas avec celui des personnages.

Évitons cette ornière où tant de roues se sont embourbées; cherchons si nous ne possédons pas de documents plus importants.

Il y a un crayon célèbre représentant les trois frères Coligny, debout, en pied, formant un beau groupe qui a été gravé par Marc Duval et par Ronald Gower dans la collection Stafford. Le dessin est excellent, très naturel, très vivant, d'un beau caractère; on y sent partout l'étude de la nature et très peu l'influence de l'école de Fontainebleau. Cette œuvre, qui est signée en toutes lettres du nom de Dumonstier, n'a pas vieilli d'un jour et est certainement d'un très bon artiste. La signature et les noms des personnages sont d'une écriture régulière, posée, très différente de celle de Pierre II ou de Daniel. On la retrouve, avec l'indication de 1572, sur un portrait de la même collection, p. 60, représentant le duc d'Epernon. Ce dessin est beaucoup plus ferme et plus serré que celui des Coligny; s'il est du même peintre, il se pourrait que les portraits du marquis d'Entragues, de sa femme, ainsi que

celui du sieur de Tiers, qui sont attribués à Pierre II dans les albums de la Bibliothèque, Na 22, 55 et 56 — Na 22 a, 128, fussent de lui.

Nous pourrions peut-être aussi en rapprocher le petit portrait de *Coligny* du Louvre, n° 732, peinture très étudiée, d'un modelé très fin mais un peu lourd.

Ces œuvres sont-elles d'Etienne ou de Cosme dont nous n'avons encore rien trouvé?...

A côté de ce maître austère et vigoureux en voici un autre dont les nombreux dessins portent des inscriptions très facile à reconnaître. L'album Na 23 a, n° 51, montre de lui une petite fillette d'un délicieux fini, datée de 1575. Vers 1586 ses portraits deviennent un peu trop blancs, mais ils sont vivants, très agréables, il y en a même d'étonnants de réalité. Enfin vers 1592 il tombe dans le blanc et le rose, il abuse d'un sourire fade, toujours le même, et ses figures sont comme des poupées de sucre coloré, elles font songer aux œufs de Pâques. Le n° 3295 du musée de Versailles, représentant la *Belle Corisande* blanche, grasse, souriante, avec ses cheveux blonds, sa grande collerette et son joli vêtement rose, nous semble une œuvre de notre artiste vers 1580; les détails en sont très finis, la peinture est pommadée. transparente et fade et pourtant l'ensemble ne laisse pas d'être assez séduisant; il y a un accord parfait entre les dessins et la peinture. Mais voici où nous devenons très incertain : divers dessins du même artiste représentent la dame de Puigaillard, *Diane*

d'Estrées, dame de Montluc, la dame du Sol avec un air rêveur, des modelés creux et lâchés, des costumes à gros nœuds qui nous rappellent absolument le portrait de la reine *Louise de Vaudémont*, qui est au Louvre, n° 882, et un autre portrait de femme, son pendant, qui se trouve dans le cabinet de M. Georges Lafenestre. Or il est bien difficile d'admettre que les portraits de la Belle Corisande et de la reine soient du même peintre ; quoiqu'après tout il n'y ait pas plus de différence entre ces peintures qu'entre les dessins du maître.

C'est une énigme qui reste à déchiffrer.

Il est probable que de ces deux peintres le premier est Etienne et le second Cosme Dumonstier ; un crayonneur comme Cosme, qui a vécu jusque dans un âge très avancé, n'a pas dû passer sans laisser un certain nombre d'ouvrages dans nos musées, et il n'est pas étonnant que ceux de sa vieillesse se ressentent de l'abaissement de ses facultés. Nous ne pourrions d'ailleurs mettre aucun autre nom sur cette longue suite de portraits, tous exécutés d'après les plus hauts personnages de l'époque et par conséquent par un homme qui jouissait en son temps d'une grande vogue.

VII

ÉCOLE DES DUMONSTIER

Nous ne nous écarterons point de l'école, ou tout au moins du génie des Dumonstier, en plaçant ici quatre autres artistes très remarquables.

Le premier n'est représenté que par le dessin qui se trouve à la Bibliothèque, en tête de l'album Na 23 a, c'est peu de chose, un seul dessin, mais il est superbe et dénote un grand talent chez le maître qui l'a fait.

Le second dans l'album Na 21, n° 108, un *Portrait de Jeune homme* d'un très beau style, un peu sévère, rappelant celui de Pierre I. Ce dessin est signé *Georges Bon Barre peintre*. Ce nom indique-t-il le personnage ou l'artiste? Si c'est l'artiste il mériterait de tenir une place honorable parmi les peintres de son époque.

Le troisième est des plus intéressants. On lui doit le dessin de *Marie Touchet*, dame de Balzac d'Entragues, qui est admirablement crayonné et d'une douceur vraiment séduisante.

Ce portrait est si naturel, si dégagé des influences de la mode à son époque, qu'on pourrait le croire moderne, il n'a point vieilli. On reconnaît les mêmes qualités, la même expression à Versailles dans le

nº 3334, représentant *Anne de Rostaing,* baronne de Sourdis. Ce tableau, exécuté dans la manière flamande, a malheureusement été outrageusement saccagé.

Le quatrième, qui ressemble à Pierre Dumonstier, a fait un très beau crayon d'après *Henri IV à l'âge de dix-huit ans.*

Nous pourrions en citer d'autres encore, mais nous devons nous en tenir aux artistes qui ont un mérite incontestable.

CHAPITRE IX

LES PORTRAITISTES

SOUS LES RÈGNES DE HENRI III ET DE HENRI IV

I. Décadence de la peinture. — II. Jonas Blamé et maître P.
III. Darlay. — IV. Lagneau ou Lanneau. — V. Isaïe Fournier et Farnazaire.
VI. Autres peintres.

I

DÉCADENCE DE LA PEINTURE

Après Clouet et Decourt il semble que tout effort consciencieux et sincère disparaisse dans les œuvres d'art pour faire place à une habileté factice. La rigueur extrême que ces grands maîtres apportaient dans le rendu de la nature est remplacée par la nonchalance et le métier facile. Quand on étudie pendant longtemps les portraits de la fin du XVI[e] siècle dans nos musées et nos bibliothèques, on est écœuré du nombre considérable d'œuvres médiocres qu'on est obligé d'examiner : ce sont des métis qui ne sont ni françaises, ni flamandes, ni italiennes, mais qui sont un peu tout cela, on ne reconnaît plus leur race. Pendant ces temps troublés par les discordes civiles et

tout fumants des buchers où catholiques et protestants se brûlaient pour la gloire de Dieu, les artistes étaient fort nombreux : nous ne serions pas embarrassé d'en citer une centaine dont le nom a surnagé sur le gouffre profond de l'oubli qui a englouti leurs œuvres ; malgré cela les Flamands et les Italiens faisaient une véritable invasion en France et trouvaient à s'y occuper. Nous raconterons ailleurs cette curieuse histoire avec tout le développement qu'elle comporte, nous n'avons à parler ici que des portraitistes dont nous pouvons espérer trouver les œuvres dans nos musées, ou des œuvres dont nous espérons pouvoir découvrir les auteurs dans nos recherches futures.

II

JAMES BLAMÉ ET MAITRE P

Parmi les étrangers qui, avec Pourbus, tiennent une place à la cour, nous devons citer James Blamé, peintre anglais selon Marolles :

> Car pour James on le tient d'Angleterre ou d'Écosse.

Blamé était peintre du roi Henri IV, il ne recevait que 30 livres de pension. Jal a trouvé qu'il mourut le 27 décembre 1638 et qu'il avait fait un tableau chez M. de Saint-Paul. Nous ne connaissons aucun ouvrage de lui.

Il y a à Versailles un peintre très remarquable

dans les œuvres duquel nous trouvons un certain caractère qui nous fait songer à la peinture anglaise; à tort ou à raison nous le rapprocherons de Blamé et le nommerons maître P.

Ce peintre donne aux carnations une blancheur éblouissante ; sur un fond de nacre, il indique, avec une légèreté extrême, des traits exquis. Il y a certainement là un génie original, mais qui s'éloigne de la nature.

Nous trouvons de lui à Versailles *Anne de Thou*, comtesse de Cheverny, n° 3318; son beau-frère *Philippe de Cheverny*, évêque de Chartres, n° 3360, ce tableau a perdu toutes ses demi-teintes dans un nettoyage maladroit, il ne reste plus que l'emplacement des traits sur une préparation qui semble plate et découpée; *Françoise de Chabot*, comtesse de Cheverny, n° 3359, il ne reste plus de ce curieux portrait que la préparation de la tête, mais le corsage est orné d'une dentelle merveilleuse de finesse.

Nous avons trouvé deux dessins de ce maître dans les recueils de la Bibliothèque ; le n° 34 du volume Na 23 a est à peine indiqué, discret, souriant et incontestablement de sa main.

III

DARLAY

Un des plus célèbres était Darlay. De Leu a gravé d'après lui le portrait de *Catherine de Bar*, sœur de

Henri IV, vers 1590, c'est une œuvre dans la donnée des Clouet, très fine mais avec de la sécheresse et de la dureté; il nous semble que *Gabrielle d'Estrées*, dans le recueil de de Leu, est de lui. A Versailles, le portrait de la *Duchesse de Montmorency*, n° 3300, se présente avec les mêmes défauts et les mêmes qualités, c'est une peinture sèche et dure, trop dessinée, le nez est busqué, la bouche pincée, elle nous donne tout à fait la sensation des gravures que de Leu a exécutées d'après Darlay et nous croyons pouvoir y mettre son nom, d'autant plus que les dates se rapportent très exactement.

Dans les œuvres de M. de La Roque, de Clermont en Beauvoisis (Paris, Claude de Montreuil, 1609), il y a deux sonnets se rapportant à cet article :

AU SIEUR ARLEY, PEINTRE DE MADAME

Ne pense pas tout seul représenter icy
Ceste grand' déité, qui nostre esprit enflame;
Il faut pour l'imiter que je m'y trouve aussi,
Car tu peindras le corps, moy les vertus de l'âme.

POUR UN PORTRAIT DE MADAME

Qui voit ce beau portrait, ceste auguste apparence
Voit tout l'honneur du monde et l'abrégé des cieux,
C'est le mirouer de l'âme et le plaisir des yeux,
Princesse des vertus aussi bien que de France.

Darlay était sans doute Tourangeau, car Chalmel parle d'un fameux peintre de Touraine qu'il nomme Darly, et que nous ne trouverions nulle part ailleurs si ce n'était lui.

IV

ISAIE FOURNIER ET FOURNAZAIRE

Nous trouvons dans les gravures de Thomas de Leu plusieurs beaux portraits d'un peintre nommé *Isaïe Fournier*. Le plus ancien de la série paraît être *Henri IV à la bataille d'Ivry* sur un lourd cheval, il est tout empanaché et porte une large écharpe agitée par le vent; ensuite, une apothéose du roi entouré de Victoires, de trophées, de captifs, de diverses figures symboliques, il est placé sous un portique orné de bas-reliefs, représentant des chocs de cavalerie et des batailles. La composition est riche et pleine d'imagination, les draperies sont finement découpées, la touche ne manque pas d'esprit, mais on sent toujours une préoccupation du style florentin qui ne sied pas aux représentations historiques, rien n'est plus désagréable que de voir les formes d'un prophète de Michel-Ange habillées avec des fleurs de lis ou surmontées d'un casque plus moderne, c'est d'un goût tout à fait faux. Le plus beau portrait de Fournier nous paraît la *Reine Marie de Médicis* assise sur un trône fleurdelisé, surmonté d'un dais, dont les rideaux aux larges plis sont relevés par deux anges dans le goût italien ; elle porte d'une main le sceptre et de l'autre la balance; son costume se compose d'un vaste manteau également fleurde-

lisé. Cette composition, riche, majestueuse, un peu sévère, serait tout à fait belle si le manteau de la reine n'accusait pas ses formes avec exagération, c'est encore la manière florentine qui n'est plus soutenable avec des ajustements de brocard et des scènes historiques qui ne sont intéressantes que par le côté réel et l'étude de la nature.

La similitude du nom a fait croire à plusieurs personnes qu'Isaïe Fournier était le même qu'un artiste qui a fait des portraits gravés d'une extrême finesse et que Brulliot nomme *Fornazi;* il signe *Fornazery* ou *Fornaseris,* mais son véritable nom, découvert par M. Natalis Rondot, est *Fournazaire.* C'est ainsi qu'il signe les actes officiels. Il demeurait à Lyon de 1601 à 1619, où il était graveur d'estampes (*Arch.* 1882, p. 80). Il a fait un magnifique *Henri IV à cheval* se détachant sur un fond de paysage où l'on voit de nombreux chasseurs avec des piqueurs et des chiens; rien n'est plus riche, mieux détaillé que les ornements du costume du roi et que les harnachements de son cheval. Au premier plan l'artiste place une sorte de fine tapisserie entre deux vases de fleurs très délicatement exécutés; son portrait de *Marie de Médicis* est à mi-corps, et des meilleurs que nous connaissions, il est également remarquable par la richesse de la composition et paraît être l'œuvre, dessin et gravure de Fornaseris. Nous ignorons s'il a fait de la peinture.

V

LAGNEAU OU LANNEAU

Dans le même temps vivait un peintre en crayon et au pastel du nom de *Lagneau*. « Tout au rebours de tant d'artistes dont la biographie est connue et dont on ignore les œuvres, Lagneau, que les historiens ont oublié, a vu, grâce à une exception particulière et par le seul effet de la tradition, ses portraits dessinés conserver jusqu'à nos jours leur véritable attribution. »

Ainsi s'exprime M. Reiset, qui a fait toutes les recherches sur ce maître. Marolles, ajoute-t-il, qui ne négligeait aucun artiste, même les plus humbles et qui nous a conservé des centaines de noms à tout jamais inconnus, nous apporterait quelque lumière si son ouvrage en prose sur les arts avait vu le jour. « Cet ouvrage est tout prêt, disait-il en 1672, et celui ou ceux de messieurs les libraires qui voudront se charger de son édition n'auront plus qu'à se donner la peine de nous le demander. » Marolles, dans le *Livre des peintres*, au chapitre qui a pour titre « Autre addition concernant les crayons et dessins à la main », dit en parlant de Lagneau:

« Lanneau n'y faisait pas bien des choses à fond, mais tout de fantaisie en diverses postures. »

Et il le connaissait bien, car il possédait un volume entier de ses dessins, aujourd'hui à la Bibliothèque.

Au Louvre, nous voyons quelques excellents dessins de ce maître, dont le crayon n'a certainement pas la finesse, la précision des Clouet ni des Dumonstier, mais est très souple et très vivant; ont peut lui reprocher un peu de lourdeur dans la touche, de bonhomie dans la tournure des personnages, mais au bout du compte c'est de tous ses contemporains celui qui a le moins vieilli; c'est la vérité même ce portrait à grande barbe qui vous regarde avec un air doux, ou cette vieille qui rit largement sous sa cape noire, et ce *Henri IV au chapeau.*

Lagneau n'a pas vu Henri le Grand, avec cet air chevaleresque qui a séduit tous les artistes de son époque, ce n'est pas le capitaine empanaché, ni le *vert galant,* non, c'est le bon roi, au regard aimable, à la bouche souriante et sans aucune fierté. — On a envie de lui serrer la main. — Tout cela est fort éloigné de la grande manière. M. Reiset observe que Lagneau vivait évidemment à la même époque que Dumonstier; ce sont les mêmes personnages, pris peut-être dans une classe inférieure. Les physionomies sont moins élégantes, les accessoires sont plus simples; il travaillait vraisemblablement à bas prix et pour la petite bourgeoisie.

Nous avons vu à la Bibliothèque des dessins signés Lanneau qui sont tellement mauvais que nous nous demandons s'il n'y a pas deux peintres offrant quelque analogie de nom et de manière qui ont été con-

fondus en un seul. Il faudrait vraiment que Lagneau ait perdu le sens pour avoir fait quelques-uns des portraits signés *Lanneau* qui lui sont attribués.

VI

AUTRES PEINTRES

Le musée de Reims possède trois portraits datés de 1592 à 1593 par *Georges Boba*, dit maître Georges, qui était élève du Titien ou de Franck Floris; il a gravé des paysages d'après le Primatice.

Louis Duguernier était un miniaturiste né vers le milieu du XVIe siècle, mort en 1620. Il réussissait surtout le portrait, et on a de lui le livre d'heures du duc de Guise où, étant protestant, il avait représenté les dames de la cour en costume de saintes du paradis.

La Richardière était également renommé pour les portraits en miniature; il s'appelait Richard Masson; ayant trouvé probablement ce nom trop peu sonore, il se fit appeler La Richardière. On ne sait ni la date de sa naissance ni celle de sa mort, seulement Jal a trouvé la date du baptême de ses enfants, ce qui montre que Masson vivait au commencement du XVIIe siècle.

Il serait très intéressant de faire un travail sur les miniaturistes français qui ont laissé des œuvres ravissantes, dont nous trouvons quelques spécimens

au Louvre dans la collection Sauvageot. Les miniatures sont classées parmi les objets de curiosité, leur étude s'écarte donc de nos connaissances particulières; c'est à l'excellent expert M. Mannheim que pourrait revenir l'honneur de faire revivre ces charmants artistes.

Baldinucci cite plusieurs portraits du célèbre statuaire *Francheville*, qui était peintre à ses heures. Il avait fait *Henri IV*, *Jean de Bologne*, *Ferdinand Ier* et une composition des quatre éléments.

Jean de Bologne (1524-1608) était également peintre, il a fait quelques portraits. Nous avions entendu dire qu'il y avait deux tableaux de lui à Valence; mais, vérification faite, ce sont des œuvres d'une tout autre époque et qui n'ont rien de commun avec ce grand artiste.

Charles Errard, né à Bressuire vers 1570, père du fondateur de l'Ecole française de Rome, était peintre ordinaire du roi. Il est représenté dans son portrait avec une couronne de lauriers, et Guillet de Saint-Georges dit qu'il était portraitiste. Il n'est pas douteux que ses œuvres soient parmi celles que nous avons sous les yeux, mais nous ne les pouvons distinguer, ne connaissant rien de lui.

Citerons-nous *Guillaume Dumortier* qui a peint à Rome, en 1606, le portrait d'un noir ambassadeur du Congo, avec des figures symboliques de la religion dans le goût florentin?

C'est une œuvre de peu de valeur, mais elle est citée par Brulliot comme étant de Geoffroy Dumons-

tier parce que, sur une autre épreuve, la gravure est signée *G du M.*, et Jal a consacré un long article à rechercher la signification de ce monogramme. Il était intéressant de la donner en passant.

Il y a des artistes beaucoup meilleurs dont les noms nous échappent et que nous trouvons dans les gravures de Léonard Gaultier et de Leu. L'un signe de deux *B* entrelacés et drape ses figures à la romaine avec des plis fins et faciles à reconnaître; on doit trouver son nom parmi les peintres d'histoire.

Un autre signe des portraits dans le style de Fontainebleau *MGP* 1581 ; un autre, qui fait voltiger les écharpes et les draperies, a pour initiales les lettres *E P*. Quel dommage que les graveurs ne nous aient point conservé les noms de ces artistes, qui forment un groupe si intéressant dans l'histoire de l'art national et que nous ne retrouverons plus à partir du XVII° siècle.

Le Louvre, le musée de Versailles et la Bibliothèque conservent un grand nombre de portraits de cette époque dont nous ignorons les auteurs. Voici d'abord *Henri III*, grand portrait en pied, debout près d'une table, un mouchoir à la main; peinture terne, blanche et noire, et pourtant par un peintre d'un certain talent, n° 880.

On le revoit encore à Versailles, n° 3250, assez bien dessiné, mais d'une couleur affreuse, verdâtre, cadavérique; ce ne peut être qu'une préparation destinée à être colorée.

Nous préférons le portrait du Louvre, n° 881 ; le

roi paraît raide et fier, cet aspect pouvait lui être naturel. La peinture est exécutée à l'italienne, avec des empâtements exagérés : l'école des Clouet, après Decourt, était démodée ; les artistes novateurs cherchaient à plaire par des qualités nouvelles de lumière et de facture.

Quel singulier tableau que ce portrait de la reine en costume de ballet, vers 1578, Versailles, n° 3252. Les vêtements bariolés et bizarres captivent toute l'attention du spectateur, et, de ce flot de dentelles et d'étoffes brochées d'une teinte rougeâtre émerge une figure pâlote qui semble celle d'une poupée. Nous croirions volontiers que ce portrait est par le même peintre qui a fait au Louvre le *Bal de la cour;* nous ne pensons pas, comme le livret, qu'il soit du XVIIe siècle.

CHAPITRE X

LES PORTRAITISTES

SOUS LE RÈGNE DE HENRI IV

JACOB BUNEL

Jacob Bunel a passé pour un des plus grands peintres et des meilleurs portraitistes de son époque. Né en 1558 à Blois selon Félibien et Florent Lecomte, à Tours selon l'abbé de Marolles et Claude Vignon, son élève.

Après avoir reçu les leçons de son père, François Bunel, qui était un maître peintre, il se rendit en Espagne. Là, il étudia et copia les tableaux du Titien et sut plaire à Philippe II, qui le chargea de décorer le grand cloître de l'Escurial. Cet ouvrage considérable se composait de quarante peintures ayant chacune quatre mètres de haut. « Je n'ai jamais rien vu « en Europe, dit Claude Vignon[1], qui les surpasse « en magnifiques inventions, voire même elles sur- « passent tout par leur magnifique coloris[2]. »

1. Lettre reproduite par M. Chalmel dans l'*Histoire de la Touraine* et par Dussieu, dans *les Artistes français à l'étranger*.

2. Les anciennes peintures du grand cloître de l'Escurial existent encore : elles sont toutes attribuées à des peintres italiens : Pellegrini, Carducho, Luca Gangiaso, Romulo Cincinnato. Il serait fort intéressant d'en faire une expertise approfondie. Il se peut que les peintures de Bunel y soient encore sous un autre nom.

Malgré ce grand succès, Bunel voulut encore aller étudier à Rome, et pour se perfectionner il suivit les conseils d'un artiste alors en grande réputation, Frédéric Zucchero. Déjà bien formé par l'imitation du Titien, il puisa dans ses études à Rome une manière grande, simple, très classique. Nous ne pouvons en juger que par un très petit nombre de gravures qui donnent une haute idée de son talent. Dans le portrait de *Henri IV*, placé entre deux colonnes, le dessin est élégant mais sculptural, excluant jusqu'à l'excès tous détails et hasards de modelé. La *Tète de Christ jeune*, gravée par Lombard, est pleine de finesse, le portrait de *Francheville*, gravé par de Jode, se distingue par une vivacité d'expression et une vérité étonnantes. Thomas de Leu et Goltzius ont gravé son portrait de Henri IV. Enfin nous connaissons une très médiocre gravure d'après un de ses tableaux, représentant un faune, une nymphe et un amour. Cette mauvaise gravure est précieuse en ce sens que nous y voyons clairement que Bunel ne suit pas du tout le goût florentin de l'école de Fontainebleau, mais plutôt celui de Raphaël et des Carrache.

Henri IV, l'ayant fait venir d'Italie, l'adjoignit à Dubreuil pour peindre la petite galerie du Louvre, parce que son coloris brillant complétait les qualités de dessinateur qui faisaient de Dubreuil le peintre le plus important de son époque. Mais la voûte était à peine commencée que Dubreuil mourut. « Elle fut continuée par Bunel, dit Sauval, qui l'acheva en s'atta-

chant le plus ponctuellement qu'il pût à l'intention de son devancier. Ces peintures paraissent tout à fait accomplies aux yeux de ceux qui s'y connaissent. »

Après avoir terminé le plafond de la petite galerie, il fut chargé de représenter dans les trumeaux des fenêtres la série des rois et des reines de France depuis saint Louis.

« Il peignit d'après le naturel, dit Sauval, les personnes qui vivaient de son temps ; pour déterrer les autres, il voyagea dans tout le royaume et prit copie des stucs, des cabinets, des vitres des chapelles et des églises, où ils avaient été peints de leur vivant. Il fut si heureux dans sa recherche que dans cette galerie il n'y a pas un seul portrait de son invention ; par le visage et l'attitude tant des hommes que des femmes qu'il y a représentés, on juge aisément de leur génie et de leur caractère. » — « Les portraits des rois et des reines sont grands comme nature avec des habits et des gestes proportionnés à leur génie. » Bunel avait habillé les rois avec simplicité, mais pour les reines il avait conservé tout le pittoresque des anciens atours, cette recherche historique était alors une grande nouveauté qui divertit toute la cour. « Les rois sont placés à main droite et vis-à-vis, de l'autre côté, les reines qu'ils ont eues pour compagnes. Tous ces portraits, tant des uns que des autres, sont entourés de têtes, mais des seigneurs seulement ou des dames les plus considérables de la cour, soit par leur naissance ou par leur beauté,

soit par leur esprit ou par leur humeur complaisante ; comme tous ces portraits sont vrais, il n'y a que la plupart des rois et des reines qui ont régné en France depuis saint Louis jusqu'à Henri IV. »

Bunel fut aidé dans ce travail par sa femme *Marguerite Bahuche*, « qui excellait, dit Sauval, à peindre les personnes de son sexe, » et par Pourbus, qui fit le portrait de *Marie de Médicis* aujourd'hui au Louvre : « qui est charmant entre tous, il y avait tant prodigué l'azur qu'il y en avait pour six vingt écus ». Cette décoration avait été inspirée par une idée antique : les Romains appelaient *Mégalographie* l'endroit où ils réunissaient les images des hommes illustres de la patrie. Auguste fit embellir son portique des statues de ceux qui avaient bien servi la République et se vantait, dit Suétone, d'être l'inventeur de cette sorte de décoration. Henri IV avait voulu suivre cet exemple dans la décoration du Louvre : il avait mis les rois et les reines dans la petite galerie et avait commencé à collectionner les portraits des papes, des Médicis, des empereurs romains et autres hommes illustres. Nous ne connaissons pas ces deux séries de portraits bien que, plus favorisées que le plafond de Dubreuil, elles aient échappé au grand incendie de 1661. Cet incendie éclata le 12 février tandis qu'on préparait dans la petite galerie le ballet *l'Impatience*, composé par Benserade et Lulli, et dirigé par Buti. Là devaient paraître les plus jolies dames de la cour, les grands seigneurs et les meilleurs danseurs du roi ; mais le

feu prit à la scène et faillit détruire tout le château; heureusement, pour ne point gâter les peintures de Bunel, Henri de Gissey, dessinateur des costumes du ballet, les avait déposés dans un garde-meuble :

Ces beaux portraits d'antiquité
Dont on voyait là quantité
Ayant l'air, les traits et les marques
De nos reines, de nos monarques,
Avec leurs anciens atours,
Et des illustres de leurs cours :
Princes, seigneurs et grandes dames,
Ne périrent pas dans les flammes.
. . . .
On avait depuis trois semaines
Mis ailleurs ces rois et ces reines.

Aujourd'hui, ils ont entièrement disparu; depuis des années nous cherchons partout, dans les musées, les ventes publiques, les collections particulières, les vieilles gravures pour trouver une trace de ces célèbres peintures; rien ne s'y rapporte d'une façon authentique[1]. Dans la galerie de Versailles, le catalogue désigne quelques portraits comme ayant fait partie de la décoration de la *galerie d'Apollon* en 1603. Mais cette assertion nous paraît inexacte; en effet, l'inventaire des œuvres d'art qui étaient au Louvre en 1603, publié par les *Archives de l'art français,* décrit une série de portraits qui décoraient la galerie; rien n'indique que ce soit la petite galerie,

1. On doit pouvoir trouver, parmi les nombreuses histoires de France illustrées de portraits et publiées au XVIIe siècle, des gravures d'après Bunel; nous avons quelques portraits détachés d'un ouvrage dont nous n'avons pu retrouver le titre et qui nous font faire cette remarque.

et même nous avons, pour deux raisons, la certitude qu'il s'agit de la partie de la grande galerie qui était alors construite : la première, c'est que Sauval, dans le passage cité plus haut, dit expressément que tous les portraits étaient des rois de France, des reines et de leurs courtisans pris sur le naturel, tandis que l'inventaire ne décrit que des princes étrangers, et même des barbares; la deuxième raison, c'est que les peintures de la petite galerie étaient à peine commencées en 1602, à la mort de Dubreuil. Donc, en 1603, Bunel devait être fort occupé à peindre le plafond et à préparer sa collection de portraits qui, d'après Jal, n'aurait été terminée qu'en 1608; en admettant même que l'inventaire de 1603 contînt provisoirement le portrait de *Marie de Médicis* par Pourbus, il ne peut se rapporter aux peintures de Bunel.

Tandis que Bunel poursuivait la décoration de la petite galerie, l'église des feuillants s'achevait (1608), et Henri IV, dit Jal, qui portait beaucoup d'intérêt à la congrégation de ces religieux de Cîteaux, réformée par l'abbé Jean de Barrière, demanda à Bunel un tableau pour orner le maître-autel. Celui-ci exécuta une *Assomption de la Vierge*.

Ce sujet n'était pas en harmonie avec ses croyances religieuses, car il était protestant; aussi il termina tout le reste de son tableau, mais laissa la tête de la Vierge seulement ébauchée. Elle fut terminée plus tard par Lafosse.

Ce tableau, selon Germain Brice, jouissait d'une

grande réputation; en 1803, il a été envoyé au musée de Bordeaux par le gouvernement; mais, cette pièce unique et particulièrement précieuse pour l'histoire de l'art français, après être restée des années roulée dans les greniers, a été entièrement brûlée dans un incendie en 1870. La composition était divisée en deux parties : dans le haut, la Vierge paraissait entourée d'anges; dans la partie inférieure, on voyait les apôtres assemblés autour d'un tombeau vide, sur lequel était sculpté un écusson aux armes mi-parties de France et de Médicis.

M. Berger a vu le tableau et, dans son cours de l'École des Beaux-Arts, il nous apprend que la peinture de Bunel ne tient pas du tout à l'école de Fontainebleau, mais se rapproche de la première manière du Guide[1]. Le Guide est plus jeune que notre peintre, mais sa première manière est très caractérisée et, pour y ressembler, il est nécessaire que le dessin de Bunel soit classique, mais agréable, large et facile; que sa peinture soit plutôt lavée que forte; que l'harmonie de son tableau soit claire, légère de ton, et même fade, comme dit M. Berger; que les lumières et les ombres soient vives et distribuées par grandes masses.

1. M. Berger, qui est très sévère pour les artistes, dit que c'est « un fade pastichage du Guide, à l'époque où son jeune pinceau hésitait entre les Carrache et le Caravage ». Il est bon de dire que Bunel ne put voir les ouvrages du Guide en Italie, puisqu'en 1600 le Guide était encore chez les Carrache, alors que Bunel avait toute sa réputation; il n'a donc pas pastiché le Guide.

A Versailles, il n'y a qu'un seul portrait français qui réponde à cette manière de peindre : c'est celui du second fils de Henri IV et de Marie de Médicis, né à Fontainebleau le 16 avril 1607 et mort à Saint-Germain le 17 novembre 1611 sans avoir reçu de nom, n° 3357. Il serait très vraisemblable que le portrait de ce jeune prince, qui peut avoir été fait en 1609, eût été confié à Bunel. Mais ce n'est qu'une hypothèse.

Il est bon de faire remarquer que toutes les œuvres de l'école française, jusqu'à Simon Vouet et Lesueur, sont restées claires et brillantes; ce n'est que lorsque Blanchard, le Poussin et autres artistes eurent rapporté d'Italie l'usage des toiles à impression rouge que nous trouvons des œuvres obscurcies par le temps, poussées au noir, tout à fait désharmonisées.

Bunel peignit encore deux tableaux de la *Jérusalem délivrée*, dans le cabinet de la reine, avec les autres artistes, ses collaborateurs; « il travaillait, dit Félibien, tantôt aux Tuileries, tantôt à Saint-Germain et tantôt à Fontainebleau ».

Lorsque le Poussin vint à Paris, ce ne furent pas les peintures éblouissantes de Rubens, ni les célèbres tours de force de la *Gigantomachie* qui plurent à son calme génie, mais la *Cène* de Pourbus, aujourd'hui au Louvre, et une *Descente du Saint-Esprit* de Bunel, placée dans l'église des Grands-Augustins[1]. Quel éloge

1. Sauval, qui rapporte ce fait, dit que ce tableau était de Dubreuil; or, dans sa description des Grands-Augustins, il ne parle que du tableau de Bunel : il se peut qu'il ait fait confusion; nous le croyons d'autant plus

plus glorieux peut-on faire de notre artiste? Cela ne justifie-t-il pas ce qu'en dit Claude Vignon : qu'il était un des plus grands peintres vivant en Europe? Le tableau des Grands-Augustins fut trouvé si beau que les secrétaires du roi en firent faire une copie pour la chapelle de la chancellerie au Palais de Justice[1]. Cette copie existe peut-être encore; mais comment la reconnaître?

Bunel avait peint à Saint-Séverin les sybilles et les apôtres à fresque dans les arcades du chœur et de la nef[2], et à Blois, dit Bernier, dans l'église des capucins, une *Immaculée Conception* que lui avait demandé Marie de Médicis. Ces travaux ont entièrement disparu.

Après une vie fort honorée, Jacob Bunel mourut le 15 octobre 1614.

L'infatigable chercheur, M. Jal, a retrouvé cette date dans les vieux registres protestants conservés au Palais de Justice, qui contiennent son extrait mortuaire.

Il aurait eu alors cinquante-six ans.

Nous ne connaissons aucune œuvre de Marguerite Bahuche, la femme de Bunel; les savants qui

que la *Descente du Saint-Esprit* de Dubreuil est un plafond ovale, d'un goût très douteux, où tout est vu en raccourci et qui ne pouvait plaire au Poussin. — Nous sommes heureux que cet avis soit également celui de M. Reisel, dans sa notice des dessins du Louvre.

1. *Les Peintres blésois*, par Dupré (Bibliothèque de Blois).

2. Il existe à Saint-Séverin une vieille peinture murale qui lui est attribuée par la tradition. Ce tableau, entièrement refait, du reste, est d'un bon peintre, mais d'un style primitif. Elle remonte certainement à l'époque de Charles VIII ou de Louis XII.

ont compulsé toutes les *Archives* ont trouvé que Bunel touchait 600 livres de pension, qu'il partageait avec Henri Lerambert, et que, après sa mort, le roi continua cette pension à Marguerite Bunel, qui la partageait avec Robert Picou, son neveu, à charge d'entretenir les peintures de la galerie des rois, des antiques et des Tuileries.

CHAPITRE XI

LES PORTRAITISTES

SOUS LA RÉGENCE DE MARIE DE MÉDICIS

I. Ferdinand Elle. — II. Louis Bobrun. — III. Georges Lallemand.
IV. Autres artistes.

I

FERDINAND ELLE

La plupart des derniers portraitistes dont nous venons de parler, les Dumonstier, les Quesnel et autres, ont travaillé sous Henri IV et Marie de Médicis en concurrence avec d'autres peintres dont les œuvres pourraient se confondre avec les leurs et se trouvent réunies dans les mêmes salles au musée de Versailles. Ainsi les portraits de Daniel Dumonstier se lient avec ceux de Ferdinand Elle et il est très difficile de décider s'il faut attribuer certaines toiles à l'un ou à l'autre de ces artistes.

Ferdinand Elle est connu parce qu'il fut un moment le maître du Poussin et de Philippe de Champagne et que ses fils Pierre et Louis, aussi bien que ses

petits-fils, furent d'excellents portraitistes plus connus sous le nom de Ferdinand.

En 1609, « Elle, maître peintre, demeurant rue du Faubourg-Saint-Germain », s'engagea à faire, moyennant quatre cents livres tournois, un grand tableau pour l'Hôtel de ville, où le prévôt des marchands, les échevins, le procureur du roi, le greffier seraient représentés tous ensemble. Il avait la réputation d'être un des meilleurs peintres qui aient paru en France, et de Piles rapporte qu'il était en concurrence avec Bobrun; celui-ci, étant mieux en cour, se faisait plus payer que lui. Nous avons voulu savoir quelles sont les œuvres de cet artiste, et, en compulsant les gravures de l'époque, nous avons trouvé plusieurs reproductions de ses portraits: *Anne d'Autriche*, le *Président de Thou*, *Louis de Bourbon, Comte de Soissons*, et plusieurs autres encore, qui ne sont pas signés mais où l'on peut reconnaître son style; les portraits d'homme sont les plus beaux: celui du comte de Soissons est bien dessiné, a l'œil fin, la bouche souriante; les modelés sont larges et pleins, la dentelle est superbe, la main, potelée, est tout à fait aristocratique. Les portraits de femme ont une allure plus caractérisée; on y reconnaît facilement ces petites peintures du temps que nous rencontrons assez souvent et qui se distinguent par des carnations blanches et roses, des yeux félins, une petite bouche fine d'un superbe incarnat, des joues pleines, des cheveux frisés et des colliers de perles fines. Ces portraits sont peints lestement en quelques

heures. Pour les rendre plus séduisants, Elle y ajoutait quelquefois des bijoux de verroterie fixés sur la peinture; nous en avons vu de superbes en ce genre au château de Courtalin; à Versailles, le n° 4207 était ainsi orné, mais on a volé ces pauvres petits prismes de verre qui décoraient les oreilles, le cou, le corsage et les manches du portrait. On conçoit que toutes les femmes de l'époque aient voulu se faire peindre en jolies poupées par cet aimable pinceau. Nous pensons pouvoir lui attribuer à Versailles :

N° 3384. *Duchesse de Montbazon.*

N° 3331. *Comtesse de Moret.*

N° 3445. *Henriette-Marie de France*, qui a été gravé par Michel Lasne.

N° 3487. *Anne de Rohan*, princesse de Guéméné.

Les n°s 3436 et 3381 sont des copies, un peu pâles, données à Ducayer.

Nous n'avons trouvé qu'une seule fois dans nos recherches le nom de Mlle Ducayer; il serait bien intéressant de savoir pour quelle raison ces portraits lui sont attribués, d'autant plus que, dans le commerce, tous ceux de Elle sont donnés à Ducayer, précisément à cause de ces deux peintures.

Devons-nous faire deux parts et dire que les portraits plus solides, attaqués en pleine pâte, d'un coloris vif et harmonieux, sont de Elle, tandis que d'autres, plus lavés, plus pâles et comme translucides, sont de Ducayer? Telle est la question que nous ne

pouvons résoudre sans avoir des documents plus certains sur les deux portraits du musée.

II

LOUIS BOBRUN

Louis Bobrun, le rival de Ferdinand Elle, n'est guère plus connu que lui du public. Jal, dont le nom revient inévitablement sous notre plume, a, le premier, cherché les actes civils qui le concernent. Les Bobrun ou Beaubrun forment toute une famille de peintres célèbres du XVIIe siècle.

Mathieu I Bobrun (1525-1597), valet de chambre du roi Henri III, eut de nombreux enfants dont trois furent peintres : Mathieu II, l'aîné, qui fut valet de chambre de Henri IV, Michel et Louis. Louis, celui dont nous nous occupons, fut peintre ordinaire de la reine Marie de Médicis et de Messieurs de la Ville.

En 1610 il composa un tableau représentant le prévôt des marchands et les échevins venant complimenter le roi ; il en a gravé lui-même la composition ; c'est une œuvre fine et délicate, mais un peu naïve d'arrangement et d'un dessin timide. Le 16 mai 1616, lorsque Louis XIII ramena à Paris Anne d'Autriche, qu'il venait d'épouser, Bobrun en fit un grand tableau allégorique pour décorer la

porte Saint-Antoine; il l'a gravé. Le jeune roi et sa petite reine, en grand costume, accompagnés par Marie de Médicis, sont dans un char antique attelé de quatre chevaux que le Temps conduit. Les échevins se présentent à l'entrée de Paris pour les recevoir; ils ont de la dignité et de la grandeur. Dans le fond on voit la ville et ses collines; le ciel s'ouvre et laisse passer un rayon de lumière avec cette parole : *Et pacem hanc, æterno fœdere jungas.*

En 1624, il peignit à l'Hôtel de ville le prévôt des marchands et les échevins.

Louis Bobrun a été le maître de ses neveux Charles et Henri, très célèbres sous le règne de Louis XIV, et de Simon Renard, plus connu sous le nom de Saint-André.

Il n'y a qu'une seule peinture authentique et signée de lui, c'est un grand portrait en pied qui était au château de Guerchy (Yonne) et que nous avons revu en 1878 à l'Exposition des portraits nationaux, au palais du Trocadéro. Il représente un seigneur d'une belle allure, le poing sur la hanche, debout près d'une table, entre deux rideaux relevés; cette peinture, largement traitée, est dans les tons gris si familiers à la palette de Mathieu Lenain.

Nous ne serions point surpris que le portrait du *Duc de Montmorency* qui est au Louvre, n° 804, et où nous ne pouvons point reconnaître le talent des Lenain, fût de lui.

III

GEORGES LALLEMAND

Un autre peintre célèbre de l'époque est Georges Lallemand, de Nancy, né en 1560 d'après Marolles; il vivait encore à Paris en 1648 selon Félibien, qui le cite le premier parmi les artistes qui n'ont pas fait partie de l'Académie. Comment en eût-il fait partie, ayant alors quatre-vingt-huit ans, si la date de Marolles est exacte?

En 1611 les échevins et le prévôt des marchands se firent peindre par lui en un grand tableau et en huit petits qui furent placés à l'Hôtel de ville. Il reçut quatre cent cinquante livres pour ce travail. Lorsque les orfèvres voulurent offrir pour la première fois un tableau à Notre-Dame le 1er mai 1630, ils s'adressèrent à Lallemand, qui leur fit *Saint Pierre montant au temple en compagnie de saint Paul, et guérissant un boiteux*. En 1633 il fit le quatrième mai, représentant *Saint Etienne priant avant d'être lapidé*. Ce tableau n'est pas cité par Dargenville dans sa description de Notre-Dame, mais il parle d'un autre tableau de Lallemand représentant *Saint Michel terrassant le démon*, placé sur l'autel de la chapelle Saint-Ferréol, dont les lambris étaient peints par Philippe de Champagne; il parle aussi de différentes scènes de la vie de la Vierge peintes en concurrence

avec Vignon dans la chapelle Sainte-Anne, où se trouvait la *Présentation au temple* de Vouet. Lallemand a donc été chargé de travaux importants, il marchait de pair avec les meilleurs peintres de son temps. Félibien, en 1696, aussi bien que Dargenville en 1770, connaissaient encore très bien ses tableaux et, malgré la différence des temps, en parlaient avec estime; mais la Révolution, ou d'autres causes, ont si bien dispersé les œuvres de ce maître qu'il est tout à fait oublié aujourd'hui. Les biographes ne le citent que parce que, vers 1621, il a été le maître du Poussin, de Philippe de Champagne et de Laurent de La Hyre. M. Villot, dans son catalogue du Louvre, le nomme *Philippe*, ce qui a pu contribuer à l'erreur de Siret qui le confond avec Philippe Lallemand, de Reims, peintre de portrait d'un grand talent, mort en 1716[1]; enfin le *Dictionnaire des artistes* se trompe à son tour en le faisant disciple de Vouet, alors qu'il aurait eu soixante-sept ans à l'arrivée de Vouet à Paris.

Félibien dit de lui : « Georges Lallemand, de « Nancy, a fait quantité de dessins pour les tapisse- « ries et plusieurs tableaux dans les églises », et Marolles :

> De Georges Lalleman on voit plusieurs figures
> Que Bussinck mit au jour en bois et clair-obscur,
> D'autres que son poinçon a faites d'un air dur.

La Bibliothèque nationale possède un volume de

(1) L'erreur est sans doute venue de la signature du peintre, qui forme son G d'une si singulière façon qu'on pourrait le prendre pour un P.

gravures *en bois et clair-obscur* de Businck : ce sont des planches gravées à gros traits et imprimées en grisaille en superposant les tons clairs aux plus foncés, absolument comme on procède pour les papiers peints. Il paraît que Lallemand « aimait ce genre de gravures en camaïeux, pour lequel il fit beaucoup de dépenses parce qu'il cherchait à le perfectionner et qu'il employait le graveur Louis Businck dans ses recherches ». (*Artistes graveurs*, par Ch. David.) Il avait donc inventé cette impression sur papier, qui fit, à la fin du siècle, vers 1688, la célébrité et la fortune de Jean Papillon, lorsque celui-ci utilisa cette découverte pour les tentures d'appartement.

Ce qui frappe en parcourant ces dessins de Lallemand, c'est la facilité, le sans-façon avec lequel tous les sujets sont traités ; on y voit un homme habile, qui tire tout de son imagination, donnant de la tournure quand même à ses figures, cherchant plutôt le pittoresque que le bon goût et abusant des chapeaux à plumes, des manches bouffantes et tailladées (peut-être parce que sur le papier peint elles faisaient bon effet). Les têtes manquent de distinction ; Lallemand a une certaine manière de dessiner les saints avec l'œil éveillé, le nez au vent, qui lui est bien personnelle et que nul, sans doute, n'a dû songer à imiter[1] ; d'ailleurs sa composition est ani-

1. C'est ce qui nous a fait penser que le *Louis XIII offrant sa couronne au Christ en croix*, qui est dans la chapelle du Saint-Sépulcre à Saint-Étienne-du-Mont, pourrait être de lui. Mais cette partie de l'église est si obscure qu'on voit à peine ce tableau.

mée, l'effet est obtenu facilement et le dessin quelquefois beau par rencontre. Plusieurs de ses pièces, telles que le *Pèlerin portant son bourdon*, ont un aspect XVIIIe siècle très accusé. On comprend en voyant ces gravures ce que Félibien raconte dans la jeunesse de Philippe de Champagne : celui-ci « alla chez Lallemand, peintre lorrain, qui, en ce temps, était en réputation, mais qui travaillait plus de pratique que par une connaissance qu'il eust de son art. Aussi le quitta-t-il parce que Lallemand se faschait contre lui de ce qu'il s'arrêtait trop exactement à observer les règles de la perspective et qu'il se servait du naturel lorsqu'il exécutait en peinture les légères esquisses qu'il lui donnait pour faire des tableaux ».

Il serait bien désirable de retrouver des tableaux de Lallemand. Le marquis de La Briffe possède un portrait de *Gaston de Foix* qui ressemble absolument aux gravures de Businck ; il est exécuté par touches détachées, hardies, quoique lisses et minces ; c'est une peinture transparente, d'un ton chaud et assez agréable, mais qui manque de consistance.

Nous ne pourrons pas apprécier le talent de Lallemand tant que nous n'aurons pas retrouvé les originaux bien authentiques qui décoraient l'église Notre-Dame, et qui sont malheureusement dispersés sans que les registres de l'État, qui sont au Louvre, fassent mention de ce qu'ils sont devenus.

IV

AUTRES ARTISTES

Si nous devons déplorer la dispersion des *Mais de Notre-Dame*, qui, du moins, se retrouvent comme par hasard dans les musées et les églises, combien plus ne devons-nous pas nous révolter contre les destructions désastreuses du vandalisme, qui nous privent des précieuses collections de l'Hôtel de ville à tout jamais détruites par le fer et le feu. « Des peintures remarquables et dont il ne reste aucune trace, dit M. Le Roux de Lincy, décoraient non seulement la grande salle, mais encore les autres pièces de ce monument et formaient comme un musée chronologique dans lequel chaque maître français, depuis le xvii[e] jusqu'au xviii[e] siècle, était venu travailler. Outre les tableaux de Lallemand, de Elle, de Bobrun, on en voyait d'un peintre de Paris, Jérosme Francau en 1602, de Jehan d'Angers en 1603, de Guillaume Dumée en 1612, de François Pourbus, fils du peintre flamand, en 1620.

Le musée de Versailles possède un de ces tableaux par un maître, malheureusement inconnu, qui a dû être peint en 1613 ou 1614. C'est une œuvre estimable, pleine de fougue, d'un bon pinceau et d'une couleur brillante, n° 4165. Le catalogue croit y re-

connaître une main française bien qu'il ait été acquis en 1845, comme une œuvre de Pourbus le fils; nous nous rangeons volontiers à l'avis du savant et prudent auteur de la notice tout en reconnaissant l'influence incontestable de l'école flamande sur le maître.

CHAPITRE XII

LES PORTRAITISTES

SOUS LA RÉGENCE DE MARIE DE MÉDICIS

(SUITE)

LES LENAIN

Il y a quelques années, nous avons publié dans le *Journal des Artistes*, et plus tard dans la *Chronique des Arts* (20 novembre 1885), une étude sur les frères Lenain, dans laquelle nous cherchions à découvrir les œuvres particulières de chacun de ces artistes qui ont travaillé dans une parfaite union, et dont les tableaux ont toujours été confondus.

Les œuvres des trois Lenain ont des points de ressemblance incontestables et un genre très caractérisé, cependant elles présentent des manières de peindre si différentes qu'on peut leur donner une attribution assez précise et nous sommes étonné qu'elles soient si longtemps restées confondues.

Rappelons les faits en peu de mots, tels que nous les trouvons dans les archives exhumées par Jal, les manuscrits de dom Grenier et de de Leu sur la ville

de Laon, les notes de Hultz et de Reynies sur les académiciens, les recherches de M. Champfleury, qui ont fixé les dates relatives aux artistes dont nous nous occupons. Nous avons été heureux de constater que dans un article des *Nouvelles Archives*, le savant M. Guiffrey, arrive, par l'étude des documents, aux mêmes conclusions que celles que nous obtenons par l'observation de la facture et du caractère des tableaux.

Lenain (Ysaac ou Étienne?) sergent royal au baillage de Vermandois, séant à Laon, eut de ses mariages avec Jehanne Prévost et Anne Thuilleau cinq fils, dont les trois plus jeunes furent peintres. Ce sont :

Antoine, né en 1588;

Louis, né en 1593;

Mathieu, né en avril 1607.

Ils reçurent à Laon, pendant un an, les leçons d'un peintre étranger, puis ils vinrent à Paris, où, liés d'une étroite amitié, ils habitèrent la même maison, rue Princesse; ils paraissent même avoir travaillé ensemble.

Antoine « peignait en miniature et en raccourci les portraits et les bambochades », c'est-à-dire qu'il peignait en petit. C'est le seul des trois frères auquel on connaisse un élève, non par ses œuvres, mais par un acte de 1630, où Pierre Létoffé, mercier à Crécy-sur-Serre, lui confie son fils, âgé de quatorze ans, pour qu'il lui apprenne son art. Antoine mourut le 25 mai 1648, l'année de la fondation de l'Académie,

où il venait d'être reçu, ainsi que ses frères ; il avait soixante ans.

Louis peignait également des bambochades et des portraits en buste ; il était surnommé « le Romain », ce qui fait penser qu'il avait été en Italie. Il mourut le 23 mai 1648, à deux jours de distance de son frère, il avait cinquante-cinq ans.

Quant à Mathieu, il fut reçu peintre de la ville de Paris le 22 août 1633 ; il était lieutenant de la garde bourgeoise ; il fut reçu académicien en 1648 et nommé professeur en 1662 ; il mourut le 20 avril 1677, âgé de soixante-dix ans. Il peignait des bambochades, des portraits et « il était pour les grands tableaux comme ceux qui représentent les mystères, les martyrs des saints, les batailles, etc. » On l'appelait le « Chevalier Lenain ».

De leur temps, on disait les frères Lenain sans les distinguer dans les éloges qui leur étaient donnés :

« Les frères Lenain, dit Sauval, excellaient à faire des têtes ; aussi ont-ils réussi merveilleusement dans celles des figures qu'ils ont fait entrer dans l'*Assomption* et le *Couronnement de la Vierge;* toutes ces têtes sont d'après nature, si belles et si proprement appliquées au sujet qu'il ne se peut mieux. »

C'est cette citation qui nous a fait croire qu'ils ont peint ces deux tableaux et d'autres encore en collaboration ; mais lorsqu'ils travaillaient seuls, ils avaient aussi leur manière distincte.

Si nous entrons au musée du Louvre, nous voyons un petit tableau de *Joueurs de cartes* « représentés

en raccourci ». On le croirait hollandais avec ses tons riches, sa touche onctueuse et forte, la délicatesse des détails enlevés en pleine pâte avec une fierté peu commune, sa belle lumière disposée à jour frisant et sa composition animée; c'est pourtant bien un Lenain.

On le croirait hollandais aussi, ce *Saint Pierre et la Servante*, avec sa lumière à la Schalken[1]; bien plus, le type de la servante indique que le modèle était Hollandais ou Flamand; c'est pourtant encore un Lenain, mais ce Lenain se rapproche de la peinture flamande et hollandaise par les types de ses personnages et par sa facture.

Il est de Lenain aussi ce superbe évêque à la figure animée, qui passe avec son clergé en nous donnant sa bénédiction. Ce remarquable tableau est d'un faire si particulier qu'il s'est toujours élevé de grandes discussions à son sujet : un certain nombre de critiques distingués ont pensé que jamais un peintre français du xviie siècle n'avait eu cette puissance d'exécution et ce naturalisme excellent. M. Villot a même cru reconnaître dans cette peinture, nous ne savons pourquoi, une œuvre de Pourbus le fils, dont la touche était lavée et fort lisse.

1. Lenain ne connut cependant jamais Schalken, qui était à peine au monde; Schalken était élève de Ghérard della Notte, élève d'Abraham Bloëmaert, qui travaillait en France lorsque Lenain était jeune; nous ne pouvons trouver une autre origine à son talent, — quant au nom de bambochades donnés aux sujets traités par Lenain, c'est une sorte d'anachronisme, car celui qui a donné son nom au genre : Pierre de Laar, dit *Bamboche*, est beaucoup plus jeune étant né en 1616 et mort en 1674.

En comparant l'*Évêque* avec les *Joueurs de cartes* nous y retrouvons le maître aussi bien dans ses qualités que dans ses défauts; l'intelligence hors ligne de la lumière, la vérité des expressions simples et vivantes, la chaleur du ton profond et solide, tout dit le nom du peintre, jusqu'à certaines pauvretés de lignes un peu raides et la naïveté de la composition où des personnages secondaires se tiennent debout et sans pensée, simplement à la place où l'artiste les a vus et copiés d'après nature.

La question nous paraît tranchée par un petit tableau d'intérieur, signé et daté de 1647, que le Louvre vient d'acquérir. On y retrouve dans certaines têtes une analogie frappante avec celle de la *Procession;* c'est certainement du même peintre, aussi les contestations se sont elles renouvelées au point de mettre la signature en doute.

Cette signature, qui a malheureusement été retouchée, est d'une écriture déliée, particulière aux maîtres du Nord.

On retrouve aussi, presque exactement, dans ce tableau des personnages d'enfants qui figurent dans la *Charrette*, dont la lumière pâle et diffuse ne ressemble guère à l'éclairage ménagé en vue du clair-obscur que nous venons de remarquer dans les peintures précédentes; certaines parties y sont touchées avec une finesse et une transparence bien flamandes.

Ainsi voici un Lenain que, sans sortir du Louvre, nous pouvons suivre depuis ses débuts jusqu'à la fin

de sa carrière; bien reconnaissable par son affection pour les tableaux de chevalet, les peintures *en raccourci;* n'est-ce pas ainsi que dom Grenier et de Leu nous désignent Antoine Lenain?

Parmi les tableaux des artistes qui nous occupent, il en est un grand nombre qui sont froids, pâles, plâtreux, toujours disposés en pleine lumière, ils ont de la finesse, mais point de transparence, parce qu'ils sont empâtés presque du premier coup, sans frottis ni glacis, ou avec fort peu. Le pinceau quoique très expressif et très rapide s'y montre souvent lourd, comme dans l'*Abreuvoir*, le *Déjeuner rustique*, l'*Adoration des Bergers*. Nous pensons que ces tableaux sont dus à un seul peintre, et qu'il faut y reconnaître Mathieu, le plus jeune, car c'est à Louis, le Romain, que nous sommes porté à attribuer une troisième manière qui se distingue par une facture plus souple et plus large, une couleur plus chaude et plus savante, une connaissance parfaite du clair-obscur, qui n'existe pas du tout dans les tableaux dont nous venons de parler.

On ne peut admettre que ce soit la même main qui ait produit les *Joueurs de cartes,* le *Déjeuner rustique* et la *Forge*, ce superbe tableau, un des joyaux de notre école, si riche de ton, si habile de facture, si fier dans sa touche. La *Forge* doit être de Louis, de Louis aussi le *Buveur* de la galerie Lacaze, où toutes les qualités de l'artiste se trouvent développées avec le plus d'ampleur.

Lenain lorsqu'il l'a fait avait déjà travaillé dans le

Midi, car, en 1632, il a peint à Cavaillon, et daté, le portrait d'un jeune homme de quatorze à quinze ans, de la famille de Péruzzis. Nous avons vu ce beau portrait au musée d'Avignon et à côté celui d'une vieille abbesse, la marquise de Forbin, qui porte, comme le *Buveur*, une signature avec la date de 1644. Ce portrait est dans le goût italien, d'une couleur chaude avec des ombres brunes, des lumières vives venant de côté, et une puissance d'effet très remarquable. Il justifie pleinement le surnom de *Romain* donné à Louis Lenain, et la supposition qu'il a vécu un certain temps à Rome.

Nous avons été fort heureux de voir, par les articles parus dans la *Gazette des Beaux-Arts*, que la même pensée était déjà venue à plusieurs critiques en examinant le *Corps de garde* de la galerie Pourtalès, que nous regrettons de ne pas mieux connaître. « Il est permis d'affirmer, dit M. Mantz, « que c'est l'œuvre du Lenain qui a visité l'Italie et « le midi de la France, de celui que les anciens « textes appellent le Romain. La juxtaposition des « rouges et des noirs révèle un artiste qui a passé « les monts au moment où le Caravage était encore « à la mode. »

Les tableaux de Louis Lenain se distinguent par une connaissance plus approfondie des lois de la peinture. « Chez Louis, dit M. Champfleury, la « composition devient savante, le ton prend une « puissance de maître. C'est lui qu'on nomme le « *bon Lenain*. »

En résumé, il nous semble que les tableaux d'Antoine sont reçonnaissables à ceci : qu'ils se rapprochent des maîtres hollandais et flamands; que Louis, qui a vu Rome et l'Italie, a apporté dans sa manière plus de relief, un éclairage à jour frisant laissant une grande place aux effets d'opposition et une souplesse de pinceau qui font de ces ouvrages certainement les plus beaux de ceux de cette famille; enfin que Mathieu, resté en France, contemporain de Vouet et de Le Sueur, habitué à voir la pâle lumière de nos provinces du Nord, a peint avec des tons froids et crayeux qui le distinguent de ses frères. Cependant il y a aussi des tableaux de lui dans des tons chauds, mais ils n'ont pas la vivacité de ceux de Louis et ont un aspect plus adouci et plus tendre. Nous avons été voir à Nevers son célèbre portrait de *Marie de Médicis*, que Louis XIII, qui se connaissait en peinture, trouvait le meilleur de ceux qu'on avait fait de sa mère. La reine n'est point représentée avec cette allure poétisée que lui prête Rubens, elle n'a pas non plus cet air d'autorité altière qu'on lui voit dans les portraits de Pourbus. Lenain nous la montre âgée, dans des vêtements de deuil, se laissant aller, un peu rêveuse, sur les coussins d'un large fauteuil : ce n'est pas une reine qui conspire, c'est une amie des arts, et c'est avec cet aimable regard qu'elle devait accueillir les peintres, les sculpteurs, les architectes et les poètes de sa cour. Malheureusement ce précieux tableau a beaucoup souffert, et bien qu'il paraisse

récemment réparé, on n'y peut plus observer que les mérites de la composition.

Les Lenain ont eu plusieurs élèves dont les tableaux, que l'on rencontre assez fréquemment, se confondent avec les leurs; nous croyons en distinguer trois.

Le premier est d'un faire mou, lavé, grisaille; il y avait des tableaux de lui, attribués aux Lenain, dans une exposition de l'École des Beaux-Arts.

Le second est caractérisé au musée de Rouen par par une vieille marchande entourée de fruits, de légumes, d'accessoires, qui semblent dus au pinceau de Lingelbach; ce peintre, qui était à Paris en 1642, pourrait avoir travaillé en collaboration avec un des Lenain, mais il n'est pas douteux que la figure de la marchande n'est pas due au pinceau de nos artistes. Ce qui est assez piquant c'est que le livret donne ce tableau à Antoine, et que M. Clément de Ris, sans plus ample information, s'est appuyé sur ce pauvre spécimen pour fort malmener les Lenain.

Le troisième élève des Lenain est le plus difficile à reconnaître, parce que, dans certaines parties, et en particulier dans les têtes et dans les draperies blanches, il ressemble absolument à ses maîtres; mais il dessine mal, ne sait pas balancer sa composition avec goût, donne de l'importance à des détails inutiles, qui nuisent au caractère de ses œuvres.

Notre étude nous a conduit jusqu'à la création de l'Académie royale, qui ouvre une ère nouvelle dans l'histoire de l'art français.

Les artistes qui ont vécu depuis lors sont connus, leurs œuvres sont généralement signées et conservées avec soin, leur vie a été écrite par Félibien, Dargenville, Fontenai et une foule d'autres historiens ; les temps obscurs et difficiles à étudier sont passés. Nous ne retrouvons plus, d'ailleurs, dans le siècle de Louis XIV, l'aimable caractère français de l'époque de la Renaissance : Vouet, Poussin, Lebrun, Mignard, s'élèvent, par leur génie, au premier rang des peintres italiens ; trop oublieux des traditions nationales, ils brandissent fièrement, à Rome même, le flambeau de l'art échappé des mains des académiciens de Rome, de Bologne et de Florence ; cet honneur suffit à leur ambition, et l'éclat de leur renommée emplit toute la fin du XVII[e] siècle.

APPENDICE

I

UNE NOUVELLE ŒUVRE DE JEAN PERRÉAL

Les pages précédentes étaient déjà imprimées lorsque nous avons eu le grand plaisir de voir, dans la superbe collection de M. Spitzer, une petite tapisserie de Flandre, mesurant à peu près un mètre carré, qui nous paraît, sans aucun doute, exécutée d'après un carton de Jean Perréal. Elle vient compléter les documents que nous possédons sur son talent et leur donner la cohésion qui leur manquait.

Cette tapisserie, d'une très grande finesse, représente la Vierge assise sur un trône magnifique auprès de sainte Anne; elle tient sur ses genoux l'enfant Jésus, qui presse une grappe de raisin dans un calice d'orfèvrerie que lui présente son aïeule. Un jeune homme qui joue de la harpe, David peut-être, et un personnage qui lit un parchemin se tiennent debout de chaque côté du trône. Le fond de la composition est occupé par un frais paysage ; elle est entourée d'une bordure ornée de feuilles de vigne, de

raisins et de rosiers fleuris, qui rappellent le sujet principal.

C'est une œuvre de transition, moitié dans le style gothique, moitié dans le style italien, que nous pourrions dater de 1513, sans craindre de nous tromper beaucoup. Elle est, paraît-il, regardée comme vénitienne. Nous la disons de Perréal parce qu'il est évident que nous avons déjà vu, dans les *Illustrations de la Gaule* et dans le tableau du musée, cette disposition du trône avec ses grands bras ornés de pilastres et ces deux figurants qui viennent compléter l'harmonie de la ligne. Nous reconnaissons la disposition architecturale et le détail des moulures, malgré les incrustations de marbre, à la mode florentine, qui en changent un peu l'aspect ; les colonnes renflées par la base, les chapiteaux aux angles saillants et retroussés sont identiques dans le portrait de la *Reine Blanche* et dans le vitrail de l'*Assomption*, à l'église de Brou. Nous retrouvons dans le vitrail la tête de la Vierge, coiffée d'un voile blanc, exactement semblable à celle de la tapisserie ; ce sont les mêmes draperies, les mêmes airs de tête, c'est la même main qui a dessiné ces deux compositions magistrales.

L'enfant n'est pas moins caractéristique, il a ce genre de lourdeur disgracieuse que nous avons déjà remarqué dans les dessins des *Illustrations de la Gaule*. Enfin, et c'est là ce qui met le sceau à notre conviction, les deux bas-reliefs qui ornent le trône, *Caïn tuant Abel,* et un autre meurtre, se trouvent

presque semblables sur les stalles de Brou, à droite et à gauche de l'entrée du chœur!

Nous étions surpris, à Brou, de trouver, à côté des œuvres calmes et naïves de l'art primitif, ces furieux combats dessinés d'une main rude et avec une sorte de sauvagerie. Il n'y a plus à en douter à présent : ils sont dus à l'impression que Perréal a rapportée des guerres d'Italie et des sculptures animées qu'il a pu voir sur les portes monumentales des palais de Vérone ou de Mantoue. Il se les est assimilées à sa manière, il s'en est servi pour varier ses compositions et pour détacher sur ce fond tragique et humain les figures suaves et reposées de ses divins personnages.

Perréal, que nous voyons au Louvre élève des Van Eyck, bien qu'il paraisse déjà en quelques parties chercher la beauté des maîtres italiens, a été fortement influencé par l'art du Midi. Ses lettres en font foi : il écrivait à Marguerite qu'il cherchait à mettre en œuvre tout ce qu'il avait vu de beau en Italie, pour enrichir encore la décoration de son église. Il a surtout rapporté de son voyage beaucoup plus de vérité et de souplesse dans le dessin de ses figures : le visage de David et celui de la Vierge ont une grâce exquise, une douceur qu'on trouve dans les tableaux du Bellin et du Titien ; cependant les types sont français, fort naturels, ils n'ont pas cette recherche d'idéal un peu tourmenté particulière aux grands maîtres milanais et vénitiens du XVI[e] siècle.

Le paysage reproduit également un site de

France, de ce beau pays verdoyant que baignent les eaux du Rhône et de l'Isère. Le premier plan est encombré de fleurs des champs, si chères aux peintres français.

Quant à la couleur, on n'en peut parler; elle a cette harmonie parfaite, cette pâleur si douce, qui distinguent les belles tapisseries des Flandres. Les bleus, les verts, les rouges, sont atténués par la profusion des fils d'or, qui rehaussent encore le prix de ces merveilleuses tentures.

Le tableau du Louvre et la tapisserie de M. Spitzer, si différents d'aspect, nous semblent donc présenter les deux phases extrêmes du talent de Jean Perréal; leur comparaison ouvre aux recherches futures des horizons nouveaux, et il n'est point douteux que d'importantes découvertes viendront bientôt enrichir l'œuvre de ce grand artiste sur lequel M. Bancel a si heureusement attiré l'attention des amateurs.

II

PORTRAITS DU XVI[e] SIÈCLE

EXPOSÉS A VERSAILLES ET AU LOUVRE

Et dont il n'a point été fait mention.

Les n[os] 3029, 3032 et 3050 ne se trouvent point dans les galeries de Versailles.

3111. *La Trémoille*, mort en 1525. Ce portrait devrait être et pourrait sans doute redevenir très beau s'il était réparé.

3116. *François I[er]*, copie du XVII[e] siècle, assez faible.

3117. *Claude de France*, copie d'après maître A(?)

3139. *Louis de Vaudémont*, fils de René de Lorraine. Ancienne peinture par un artiste du Midi, qui se rapproche des primitifs italiens ; œuvre secondaire.

3142. *Bonnivet,* portrait fort intéressant, mais très malade.

3151. *Guillaume du Belley*, n'est point français, nous le croyons original de Sigismond Holbein.

3177. *Henri II, enfant*, très médiocre, peut-être une copie.

3179. *Catherine de Médicis*, ancienne copie.

3186. *Jean de Bourbon*, bonne peinture dans un état déplorable, toute repeinte.

3190. *Connétable de Montmorency*, tout repeint, perdu.

3195. *Marie, reine d'Angleterre*. Ce portrait paraît bien dans la manière des peintres français, mais avec un caractère germanique très prononcé.

3197. *Elisabeth de France*, reine d'Espagne, très joli portrait placé un peu haut pour être bien étudié. Nous avons vu des portraits analogues donnés, à tort peut-être, à *Jacopo Argenta*.

3207. *François d'Apelvoisin*, sans valeur aucune.

3220. *Maréchal de Vieilleville*, nous paraît une copie d'après Decourt; les craquelures sont moins anciennes, mais dues sans doute à des repeints. Le fond du tableau est ancien puisqu'il provient de la collection Colbert.

3222. *Louis de La Trémoille*, sur fond doré avec la date de 1553; ce serait un des tableaux les plus curieux de la galerie s'il était en meilleur état et qu'on pût le voir.

3224. *Comte de Randan*, peinture agrandie, et repeinte par la même occasion.

3246. *Maréchal de Cossé*, copie probablement d'après Decourt.

3259. *Henri d'Angoulême*, nous paraît une copie flamande.

3271. *Nicolas de Bauffremont*, mauvais portrait, nous paraît une copie.

3276. *Seigneur de Pibrac*, copie du XVIIe siècle,

n'a pas les craquelures du temps, — genre Decourt.

3298. *Henri Ier, duc de Montmorency*, mauvais, mais ancien.

3326. *Montmorency*, copie.

3330. *Nicolas Jabot*, sans valeur.

3332. *Gabrielle d'Estrées*, tableau perdu, tout effacé.

3342. *Christine de Lorraine*, on ne peut en juger.

3355. *Duc d'Épernon*, copie du XVIIe siècle.

4001. *Philippe le Hardi.*

4005. *Jean sans Peur.*

4011. *Philippe le Bon.*

4018. *Charles le Téméraire.* Ces quatre portraits sont des œuvres secondaires, qui nous semblent d'anciennes copies par un artiste de nos provinces de l'Est.

4044. *Renée d'Amoncourt*, pourrait ressembler pour la facture au n° 4041.

4047. *Renée de France*, ancienne copie très restaurée.

4054. *Personnage inconnu*, indiqué par le catalogue comme étant de l'école d'Holbein; cette peinture nous semble due à un pinceau italien dans le genre de Benedetto Ghirlandajo.

4064. *Pierre Strozzi*, copie flamande.

4069. *Philippe Strozzi*, copie de l'école de Clouet.

4071. *Antoinette de Bourbon*, très mauvais.

4073. *Personnage inconnu*, sans valeur.

4095. *Henri III*, en pied, c'est sans doute celui qui est au Louvre.

4118. *Henri IV*, faible copie de l'école de Fontainebleau; nous paraît du XVIe siècle.

4143. *Femme inconnue*, époque de Henri IV, tout repeint, tout blanc, avec un joli petit air.

Au Louvre, nous n'avons omis que deux tableaux : un *Portrait de femme*, no 654, peinture de la fin du XVe siècle, qui nous semble de l'école bourguignonne; et l'*Abbesse agenouillée*, no 883, qui est un spécimen de la peinture française dans les provinces du Centre, pendant les premières années du XVIe siècle.

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE PREMIER

LA RENAISSANCE FRANÇAISE

I. Époque de la Renaissance française. — II. Jean Bourdichon.
III. Jean Bellegambe. — IV. Jean Perréal.

CHAPITRE II

LES PRÉDÉCESSEURS DES CLOUET

I. Maître A. — II. Maître B. — III. Maître C. — IV. Maître D.
V. Maître E. — VI. Maître F. — VII. Madame de Boissy.

CHAPITRE III

LES CLOUET

I. Biographie des Clouet. — II. Janet. — III. François Clouet.
IV. Clouet de Navarre. — V. Les dessins des Clouet.

CHAPITRE IV

ÉCOLE DES CLOUET

I. Benjamin Foullon. — II. Boutelou. — III. Les Decourt.
IV. Les dessins des Decourt, Marc et Elisabeth Duval. — V. Jean Rabel.
VI. Maître G. — VII. Inconnu.

CHAPITRE V

FIN DE L'ÉCOLE DES CLOUET

LES QUESNEL

. François Quesnel. — II. Nicolas Quesnel. — III. Jacques Quesnel.
IV. Autres artistes de la même famille. — V. Pierre Quesnel.

CHAPITRE VI

LES IMITATEURS DES CLOUET

I. Corneille. — II. Étienne Martelange. — III. Nostredame. IV. Maître H. — V. Maître I. — VI. Maître J.

CHAPITRE VII

LES PORTRAITISTES CONTEMPORAINS DES CLOUET

I. Antoine Caron. — II. Jean Cousin. — III. Inconnus, K, L, M. IV. Maître N. — V. Jacques Le Boucq. — VI. Maître O. — VII. Divers.

CHAPITRE VIII

LES DUMONSTIER

I. Biographie des Dumonstier. — II. Daniel Dumonstier. III. Pierre II Dumonstier. — IV. Pierre I Dumonstier. — V. Pierre III Dumonstier. — VI. Étienne et Cosme Dumonstier. — VII. École des Dumonstier.

CHAPITRE IX

LES PORTRAITISTES

SOUS LES RÈGNES DE HENRI III ET DE HENRI IV

I. Décadence de la peinture. — II. Jonas Blamé et maître P.
III. Darlay. — IV. Lagneau ou Lanneau.— V. Isaïe Fournier et Farnazaire.
VI. Autres peintres.

CHAPITRE X

LES PORTRAITISTES

SOUS LE RÈGNE DE HENRI IV

CHAPITRE XI

LES PORTRAITISTES

SOUS LA RÉGENCE DE MARIE DE MÉDICIS

I. Ferdinand Elle. — II. Louis Bobrun. — III. Georges Lallemand.
IV. Autres artistes.

CHAPITRE XII

LES PORTRAITISTES

SOUS LA RÉGENCE DE MARIE DE MÉDICIS

(Suite)

APPENDICE

TABLE PAR NUMÉROS

DES PORTRAITS DU XVIe SIÈCLE

DE VERSAILLES ET DU LOUVRE

VERSAILLES

LOUVRE

ERRATA

Page 60, *au lieu* de 739 *lire* : 729.

Page 79, Jean de Bourbon, *lire* Louis de Condé, comte de Bourbon.

Page 106, le no 3242 a été porté par erreur, *voir p.* 112.

Paris. — Imp. Ve P. Larousse et Cie, rue Montparnasse, 19

EN PRÉPARATION

LES ORIGINES DE L'ART FRANÇAIS

DEPUIS LES TEMPS LES PLUS RECULÉS

JUSQU'AU RÈGNE DE CHARLEMAGNE

Manuscrit terminé.

HISTOIRE DE L'ART EN FRANCE

PENDANT LES Xe, XIe, XIIe, XIIIe SIÈCLES.

HISTOIRE DE LA PEINTURE EN F

AUX XIVe, XVe, XVIe SIÈCLES, DE 1285 A 1627.

ÉTUDE SUR LEBRUN

Manuscrit terminé.

Paris. — Imp. Ve P. Larousse et Cie, rue Montparnasse, 19.




GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00760 1491

